

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Ausgabe 007

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

Editorial

Der Relaunch von DIE VIERTE WAND mit der Ausgabe #006 hat der Initiative viel Aufmerksamkeit und Anerkennung eingebracht. Auch das Konzept der ISSN-Nummern ist aufgegangen, so dass die vorliegende Ausgabe #007 sogar noch umfangreicher geraten ist.
Durch die Mitgliedschaft im nationalen Bundesverband der Theatersammlungen in Deutschland (TheSiD) und dem internationalen Pendant, der SIBMAS, konnte die Vernetzung ausgebaut werden. Die Initiative wird als Gesprächspartner akzeptiert und anerkannt.
Dieses Mal verzichten wir auf die sehr aufwändige Übersetzung englischsprachiger Beiträge und drucken sie im Original ab.
Weiterhin ist der Zuspruch und die Kooperationsbereitschaft aus dem europäischen Ausland (insbesondere Belgien) sehr gross.
Wir erweitern das Spektrum der Betrachtung auf die Welt des Films. In zwei Artikeln werden Bezüge untersucht und die Evidenz der Verbindung aufgezeigt. Auch dies entspricht dem grundsätzlichen Anspruch dieser Publikation über den Tellerrand hinaus zu schauen und die Umfänglichkeit der Welt des Theaters kenntlich zu machen.
Weiterhin ist es uns ein vordringliches Anliegen interessierte Laien anzusprechen, ein Anspruch, der Museen zueigen ist, Wissenschaft verständlich zu kommunizieren. Was bringt Forschung, wenn sie den Kreis der eingeweihten Wissenschaftler nicht verlässt und am Ende möglicherweise sogar unverständlich bleibt? In Zeiten der stagnierenden Förderung von Wissenschaft und Forschung wird es immer wichtiger, die gewonnenen Erkenntnisse an die Öffentlichkeit zu tragen um ihre Notwendigkeit bewußt zu machen und dem Abbau der Finanzierung entgegen zu wirken.
In unserer kurzlebigen Zeit ist die Auseinandersetzung mit der Historie - gleich welcher Art - wichtiger denn je. Zusammenhänge und Hintergründe zu begreifen hilft uns die Gegenwart und Zukunft zu meistern, indem wir aus Fehlern - aber auch aus Erfolgen der Vergangenheit lernen.
Der Austausch mit performativen Kulturen und Strukturen anderer Nationen spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Betrachtung der lokalen und nationalen Situation. Gerade in der Welt des Theaters, insbesondere des Musik-/Tanztheaters ist die Überreagionalität und Globalisierung schon länger existent als die bezeichnende Begrifflichkeit. Diesen Anspruch gilt es zu erforschen und zu fördern.

Herzliche Grüsse, Ihr

(Vorsitzender)

Umschlagbild aus dem Trailer des FID Darstellende Kunst der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und des Theatermuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf, gefärdert durch die DFG.
Produktion: www.PixelPEC.de

www.performing-arts.eu

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Ausgabe 007, Mai 2017

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Stephan Rolfes
Schriftführerin: Daniela Schaudinn
Schatzmeister: Gerhard Döring

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://issuu.com/itheam

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Redaktion, GesamtGestaltung,





Stiftung TheaterMuseum in Berlin
Plädoyer für ein interdisziplinäres Konzept
von Dr. Stefan Gräbener

Weiterhin ist der Weg zu einem TheaterMuseum in Berlin offenbar noch lang. Während in Düsseldorf eine etablierte Einrichtung sogar in ihrer Existenz bedroht ist versuchen die Theatersammlungen in Deutschland sich im wieder aktivierten Bundesverband untereinander intensiver auszutauschen und gemeinsame Kräfte zu bündeln. Berlin ist dabei mit einer Vielzahl von Einrichtungen vertreten, die sich ihrerseits in regelmäßigen Abständen zu einem runden Tisch versammeln.

Als Enttäuschung darf wohl das Konzept für das Berliner HumboldtForum gelten, welches den Platz des zerstörten Stadtschlosses einnimmt und sich seiner Fassade bedient. Immerhin war hier das „Museum der Preußischen Staatstheater" angesiedelt, welches als Einrichtung nach Endes des 2.Weltkriegs nicht weitergeführt wurde. Das Thema Theater wird nicht explizit berücksichtigt, trotz der enormen Sammlungsbestände in dieser Stadt, die die einzigartige Theatergeschichte Berlins dokumentieren könnten.

Wieso ist das Bewußtsein für dieses Erbe so schwach ausgeprägt?
Wieso erscheint es den Verantwortlichen für eine museale Aufarbeitung als nicht interessant genug?
Oder mangelt es an einem überzeugenden Konzept?

Die Vielfalt der Sammlungen in Berlin macht es unmöglich einer einzelnen dieser Einrichtungen quasi die Verantwortung für ein mögliches zukünftiges TheaterMuseum zu überantworten. Dies würde wohl unweigerlich zu internen Konflikten führen. Eine Ausgliederung der theaterrelevanten Bestände und Neugründung einer weiteren, spezialisierten Einrichtung ist ebenfalls keine Lösung. Die Verbindung mit anderen Sammlungsgebieten ist durchaus sinnvoll und spiegelt die Besonderheit der Welt des Theaters eindringlich wider. Letzten Endes ist es sogar so, dass man der Komplexität nur durch das Hinzufügen weiterer Betrachtungsstandpunkte gerecht werden kann. Wie durch die (grobe) Übersicht existierender Einrichtungen in Deutschland (siehe DIE VIERTE WAND #006) deutlich wurde, fehlt beispielsweise der gesamte Bereich der TheaterTechnik fast vollständig. Die rein (theater-)wissenschaftliche Auseinandersetzung ist eindeutig zu wenig. Sie stellt nur eine Teilkomponente dar. Und auch die isolierten Arbeiten der Literaturwissenschaftler oder Baugeschichtler müssen sich der interdisziplinären Auseinandersetzung stellen.

Aus Sicht der Initiative kann es nur eine sinnvolle Lösung geben: ein TheaterMuseum nicht vordringlich als eigenständig sammelnde Einrichtung, sondern in Form einer **DachOrganisation**, die die Vielzahl der Forschungsgebiete zusammen bringt und für die interessierte Öffentlichkeit in Form von Ausstellungen aufbereitet. Darüber hinaus sollte dieses TheaterMuseum zugleich aber auch Diskussions- und Begegnungsstätte sein, die interdisziplinäre Arbeit nicht nur als zeitlich befristete ForschungsCluster begreift, deren Ergebnisse nur unzureichend an die Öffentlichkeit dringen. Forschung ist als Basis zu begreifen, aber sie muss aufgearbeitet werden und den elitären Zirkel der Institute und Universitäten verlassen. Hierzu ist es auch erforderlich, dass sich Wissenschaftler der Öffentlichkeit gegenüber öffnen und mitteilen. Schliesslich ist das Theater in allen seinen Erscheinungsformen eine Kunst, die ohne Publikum nicht existieren kann! Und was nutzen all die spannenden Erkenntnisse, wenn kaum jemand davon erfährt!?!

Theater war und ist seit jeher eine überregionale Kunst, insbesondere das Musik-/TanzTheater agiert international, gar global. Das gilt nicht nur für die Künstler auf der Bühne, sondern auch für Architekten, Szenografen und TheaterTechniker. Die Fokussierung auf nur eine Stadt, nur eine Nation mag zwar aus wissenschaftlicher Sicht unvermeidlich zu sein, kann aber nur als erster (kleiner) Baustein für eine weiterreichende Betrachtung begriffen werden.

In diesem Zusammenhang sind Beispiele wie die BarockBühne der Initiative, aber auch und gerade die ForschungsModelle von Chris Van Goethem und Jérôme Mackelbergh wegweisend. Durch die Ergründung historischer TheaterTechnik (idealer Weise auch im Zusammenhang mit der jeweiligen TheaterArchitektur) werden Aufführungen überhaupt erst begreiflich und nachvollziehbar. Auf der anderen Seite bieten sie jedoch auch die Möglichkeit Impulse für die Gegenwart und Zukunft zu geben, sowohl im zeitgemäßen Umgang mit der historischen Substanz als auch für neue Entwicklungen.

Die **Stiftung TheaterMuseum in Berlin** soll also nicht nur präsentieren, sie soll vor allem auch agieren. Sie organisiert die Zusammenarbeit zahlreicher Einrichtungen, auch über die Grenzen der Stadt hinaus und begreift sich als interdisziplinäres und interaktives Zentrum der Kommunikation von Wissenschaft, TheaterAktiven und Publikum.
Mit dem Konzept der Initiative könnte etwas weltweit einzigartiges entstehen. Nicht nur das direkte kulturelle Erbe dieser Stadt betrachtend, sondern darüber hinaus eine Ergründung des GesamtPhänomens Theater. Die Verbindung der geisteswissenschaftlichen mit den natur-, technik- und planungswissenschaftlichen Disziplinen. Eine haptische Erfahrung, ein Museum zum Anfassen!

Help it's 3D

about how to deal with our history

by Chris Van Goethem (revision by Gitta Van Goethem)

This article is not about history, but about the way we deal with our history and heritage. It is about museums, collections, libraries and forgotten storage spaces. It is about the enthusiasts that collect, the researchers and the practitioners.
Over the last three years, the Expertise Centre for Technical theatre of RITCS (Erasmus University College Brussels), together with SADA (University of the Arts Stockholm) has conducted research in the field of baroque theatre machinery. In the sideline of this research, we met all kinds of stakeholders, developed new research methods, and pinpointed a lot of issues and problems regarding the safeguarding of our heritage and history.
With this text, we want to give an overview of these discoveries, what problems need to be solved, what methods can be used, and how we can prepare for the future. But most of all, we want to open the discussion, trigger reaction, and inspire all stakeholders.

What is our history and heritage?

Looking at definitions of the concept „*history*" it strikes us that several definitions mention written sources as the only source for history. Most definitions talk about knowledge of events, some of them express the need for an understanding of change, a continuum. Some define past as „*decisions completed, its participants dead and history told*".
Heritage is defined as being transmitted, passed down from our predecessors, from one generation to another. Most definitions mention the immaterial nature of heritage. Industrial heritage refers to the physical remains of the history of technology and industry.
Applying these definitions to the history of technical theatre is not so easy and leaves out a lot of elements that seem to be valuable on first sight. Obsolete equipment and technology from the last fifty years would be excluded from history and all events that have not been put on paper would be disregarded. Heritage in general focuses on immaterial aspects and industrial heritage focuses more on the physical aspects. Technical theatre heritage has elements of both, but surpasses their boundaries. The history and heritage of technical theatre doesn't fit in the pre-defined boxes of historical science.

The history of technical theatre

The history of technical theatre spans over 2000 years, but yet the main developments are recent, since the last 200 years have brought more change and innovation than ever before. Our history is recent. The evolution in technology has been exponential, with a **steepening curve** after the second Industrial revolution. Most inventions can be placed in the 20th century.
Our field is **rapidly changing.** Equipment that was standard 20 years ago is not even recognised by today's student-technicians. We went from electrical equipment, over electronic and digital equipment to virtual systems in

a time span of less than 50 years.
The field of technical theatre spans **a wide range of fields**: machinery, set building, lighting, sound, image, stage management and special effects are the most obvious. But technical theatre also relates to other fields: industrial heritage, architectural history, military history (lots of inventions are reused), computer history, the history of innovation, of how technology travels and spreads, of manufacturers, brands, etc. It includes (performing) art history, sociology and history of labour organisation.
The history of Technical theatre is **more than theatre alone**. It includes the history of Rock & Roll, of festivals, rental, dance halls, events, etc. The development of technology they have in common and the cross fertilization between these sub-fields are important elements that deserve attention.
Typically, the history of technical theatre covers **Europe and the US**. But what about the African continent, with the interesting confrontation between „*native*" and „*colonial*" influences? Or the Asian theatre with its different traditions and corresponding technologies?
To use a Dutch expression, the history of technical theatre „***falls in-between quay and ship***" it is not art, it is not technology and therefore it is disregarded by both. The fact that technicians are supposed to be invisible when doing their job doesn't help either. If technology is mentioned in history books, it is mainly in the side-line of production, „*two spotlights in the back of a picture of the actors*". But who made these actors visible?
History is **not a list of facts and dates**, it is about people, relations, stories, coincidences, working together, meeting people. We use the dates and facts only as a laundry line to hang stories on that influence people.
The result of the theatre technology is a **performance**. We can't archive this result. You can't grab a performance, it is a unique moment in time. It only exists in the heads of those who were there. We can only archive what exists in the side of a performance: the reviews, the text, the stage managers' books, the technology, the working methods, the visions, the stories, etc. These elements enable us to reconstruct the experience as close to the original as possible .
Our history is locked up in other „*containers*" of our common memory. Technical documents, drawings, models, equipment, and stories are the core information to write our theatre technical history with. This heritage is essential to write our history. But what is our heritage? And how can we maintain it?

Technical theatre heritage

Technical theatre is located on the intersection of performing arts, technology and crafts. Although invisible, it is of great influence on the performance practice. After all, technical theatre determines the „*mise en scene*" and the scenography.
The **material, immovable heritage** consists of the equipment and installations that are fixed in buildings or need to be kept in buildings to retain their value and meaning. One example of this is stage machinery. If it is removed from a building, it is a quantity of steel or wood, without a meaning. The meaning is related to the stage and the auditorium it serves in.
The material movable heritage consists of objects, equipment, and text material like stage managers' scripts, performance documentation, schemes, plans, manuals, bids, etc. We shouldn't forget that the technology is mainly interesting because of the relation with the performance. In other words, **how the technology influences the performance and how it takes part in the performance**.

In this context, the preservation of **living history**, the testimonies of professionals, is very important. Without insights into the working methods, the technology remains abstract, dead matter.
This brings us to the **immaterial, intangible heritage**: the traditions and working methods that draw an image of the operator as an executing artist. These traditions and methods can be checked against the material heritage. But they also contain important information about the relation between artists and technicians.

History is written by the safeguarded

It is a typical saying that „*History is written by the victors*", I am not sure this is true in our case. The past is gone, and what is left is history, is an expression that is not necessary true either. History is, per definition, subjective, what is left is what is documented, or even better, what has been safeguarded. And even what has been safeguarded is biased. We can't expect that the written sources we base our history on to be **unbiased**. The producer of the writings has a goal and a vision that influences what is written and what is not. The producer writes for an audience that is alive at that moment in time.
A theatre magazine for example decides what productions it will write about. It will do so based on what the editor feels is „*good quality art*". This means popular productions or less „*arty*" productions will be disregarded, depending the target audience of the magazine. A scenographer writing a book about design will probably mention the technology, but will be less interested in the technical details or the problems that can occur. As there is little written from the point of view of the technician, it can be hard to get a good insight in the reality of the time.
The fantastic collection of engravings printed between 1738 and 1768 of the sets of the Amsterdam Schouwburg or city theatre, which opened in 1665 and burned down tragically in 1772, were never meant to represent an exact image of the sets. Instead they were meant as memories, either to be used on their own or bound alongside a buyer's chosen play or script. They show a highlight of the performance, often combining different scenes or actors.
Undeliberately, the writers will also decide what is left for the future. Things that are not written about, documented or safeguarded will disappear in the mists of time. This influences the image people will have of us in 200 years!

Why keep theatre technical heritage?

The short answer to why we would need to keep our history and heritage is to allow us to better understand the past, contextualise the now and support the future.

Understanding the past

So why is technical theatre history so important? It is not the technology that is so fascinating, but the influence it has on performance. To understand past performances and design, we need to understand the technical me-

ans and methods that were used, we need to understand the vision of the technicians, and we need to debunk the myths.
The evolution of occupations and skills, the understanding of performance and scenography, the knowledge about the equipment and methods are the basic material for research, the building blocks of an evidence-supported history.
If we want to understand how a performance was staged in the castle theatre of Drottningholm, we need to be able to fact check the possible positions of the actors against the technical means. Will they stand in the light? Will they get hurt? Will we understand them? All these questions can be answered with a profound understanding of the technology.
If we want to understand the colour use of sets painted around 1900, we will need to know the colour temperature of the light, the position of the equipment and the lighting methods of that time. All this information is hidden in the understanding of technology and traditions.

Identity

One of the big questions a human being can ask himself is „*where do I come from?*“ We build our identity on what our predecessors were and did. But even without the big philosophical questions our heritage defines who we are. We do a lot of things in our daily life because the people before us did it the same way, so the transition from one generation to another defines who we are. History becomes fascinating when you start to see the link with your life, your work, and your interests.

Supporting the future

A last aspect is innovation. If we want to innovate our current practice, we need to understand our past. Understanding the past technologies inspires the search for possibilities in the future. Most contemporary principles are derived from the technological basics set a long time ago.
New ideas are always based on understanding the past. Reviewing, analysing, and a critical creative eye brings new insights and new ideas. Or as a practitioner once said: „***Of course we make the same mistakes, but we make them better!***“

Where is our heritage?

To find out where our heritage, as keeper and source of our history, is kept, we have to dig into the diverse types of collectors and collections. There are as much different collectors as there are collections. Their reasons for collecting are equally diverse. But based on the reasons behind their collections, we can try to catalogue them, as if they were heritage themselves.

- First of all, there are the **compulsive collectors**, people that never throw anything away and have cellars and attics full of „*stuff*“ The essence of the collection is „*keeping*“ or „*having*“.
- A second group are the **romantic collectors**, they are mostly interested in the shape, for aesthetic or nostalgic reasons.
- Next we have the **collector-users**; technicians that want to keep the

equipment in a working state, because they are interested in the way it functions, want to record or hear recordings on vintage sound equipment or because they rent out equipment such as old lighting equipment as props.

- A special type are the **collector-tweakers**. They want to use the equipment in a new way, even if the conversion means destroying the original. Tweaked equipment is often used in performance.
- More and more we see also that equipment is „*raised*" to the level of **industrial design**. Spotlights are gilded, put on a „*land surveyor stand*" and sold as „*vintage industrial*" design.
- **Collector-Researchers** search and keep equipment to be able to research the technology or use. The main reason is because they need the equipment for a longer time, because it is not available in collections or because collection materials are not supposed to be used.

A wide range of professional organisations, museums, libraries, collections and archives also keep part of our heritage, mostly in the sidelines of their collections. The objects have been given to them for all kinds of different reasons:

- They have a **general technical collection** like MIAT[1] in Gent,
- They keep the **city archives**, like the archive in Kortrijk[2] or the Felix Archive in Antwerp[3],
- They are focussed on **theatre heritage**, but not the technical side, like V&A London[4], Theatermuseums in Vienna[5], Helsinki[6] or Malmö[7].
- They collect a **specific type of material** like the historic trade catalogues of the Museum of Old Techniques in Grimbergen[8].
- They have a collection for **pedagogical reasons** in their function as cultural centre or theatre company, like LaMonaie, Arenberg theatre, or the Leipzig Opera. Most of these collections are driven by the enthusiastic individuals working there.
- They got it as part of the **acquisition of a larger collection** they were interested in like the university of Amsterdam, taking over the collection of the Dutch Theatre Institute.

This makes that a lot of the information is dispersed over technical, architectural or art collections, city, theatre, literature, historic, or even police archives. (Some cities had a separate police department for theatre). Almost none of them have a focus on the field itself.
Manufacturers, sales companies, and rental companies also own heritage equipment. Sometimes for romantic reasons, or as part of their company identity or archive (Sennheiser collection, Philips archive, Siemens archive, etc.). In some cases they also use the old equipment for commercial reasons, to rent out (like Kick Artistical & Productional Solutions), or as part of their marketing strategy. Companies like DANOR or Gerriets[9], have a collection that goes beyond the direct focus of their activities.
Heritage is sometimes kept in forgotten storage spaces. It is kept, because there was no reason or motivation to throw it away, without being aware of its existence. Typical examples are rolled sets, stored high in a stage house,

1 http://www.miat.gent.be/en
2 http://arch.arch.be/index.php?l=en
3 https://www.antwerpen.be/nl/overzicht/felixarchief
4 https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance
5 http://www.theatermuseum.at/
6 http://www.teatterimuseo.fi/en/
7 http://www.teatermuseet.com/
8 http://www.mot.be/en/
9 https://www.gerriets.com/de/unternehmen/gerriets-museumsgang/

sometimes hanging there for fifty years or more.
Anyway, most of the physical heritage is not accessible for the public, as it is locked away in the storage facilities of collectors and organisations. On the other hand, more and more information is becoming available online.Museums like the Architecture Museum Berlin[10], Stiftung Stadtmuseum Berlin[11], V&A London[12] or Technical museum Stockholm[13] have extended virtual collections, researchers are publishing their research online, professional organisations put their magazines archives on the internet, PERSPECTIV[14] creates a world covering database of historic theatres and theatre crafts collects information in the Backstage heritage collection, private initiatives focus on specific equipment, like the ADB archive or the Telescan virtual museum, specialist sites focus on deeply specialist information, the Museum Of Obsolete Media tells and gathers everything on audio and image formats, the hifi engine collects (service) manuals of vintage equipment, etc. The list is endless.
So if you are looking for your heritage, it is probably somewhere out there, hidden in the darkness of a storage space or in the blinding overwhelming mass of information of the Internet. The challenge is to find it.

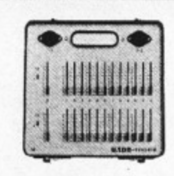
Problems and solutions

Based on the experiences and discussions of the last years, we started to see a pattern in the problems and issues concerning the safeguarding of our heritage. The list below gives, without being exhaustive, an idea of the risks to our heritage as it is collected, used and stored right now.

At risk

In the last decennium a lot of new initiatives have been developed to safeguard our theatre-technical history. Most of them work on little islands, based on individual initiatives. But these collectors are getting older, the cost of storage and safeguarding is high, and there is little support. When the moving spirit, the driving force disappears, the initiative dies with him/her, and so is the collection.













Museums have to develop policies for their collection, they have to focus on one subject and have to "*let go*" of side fields. This means trying to find another museum with the right focus or in the worst case, destroying the objects. Theatre technology lies somewhere between industrial-technical and artistic-cultural heritage, this concept doesn't fit in any of these strict collection policies. As hardly any museum has this double focus and no museum has a focus on theatre technology, there is a high risk that valuable objects will disappear forever.

10 http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/
11 https://sammlung-online.stadtmuseum.de/
12 https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance
13 https://www.tekniskamuseet.se/en/discover/exhibitions/christopher-polhem-back-future/
14 http://www.perspectiv-online.org

Museums have to be run as commercial organisations, creating „*return on investment*“, cutting costs and increasing efficiency. Theatre technical collections have a limited audience, need a lot of highly specialised and diverse care, and take up a lot of expensive space. From a management (in the commercial sense) point of view, these collections are not a priority, or even worse, they are a priority when it comes to getting rid of things.
Theatre technicians are talkers, not writers. The intangible heritage, transmitted from generation to generation, is enclosed in the heads of those who participated in the incredible evolution of the last fifty years. But unfortunately, these practitioners die, and their story is gone, forever. **Our oral history needs to be recorded urgently.**
In general we can say that a lot of collections and heritage are at risk and there is a realistic possibility that a serious part of our heritage will get lost if we don‘t act.

A lack of awareness

The owners of our heritage are often communities, cities, theatre companies or sector related commercial companies. Most of these organisations are completely unaware of the (historic) value of what lays in their cellars and attics.
When a new generation of technicians lines up, replacing a generation that was brought up with all this „*old junk*“, they will probably have no idea of what this „*old junk*“ was used for, or even realize that it was ever used to make a performance. The next spring-cleaning will probably be the moment to make space, which means equipment, carefully cherished for years, disappears to the junkyard for ever.

A lack of knowhow

Museums often don‘t have the knowhow to deal with technical theatre objects. Not only does the care for technical theatre objects ask for very specialised and divers competences and knowledge, a specialist also needs a profound insight in theatre practice history. On the other hand, museums do have the expertise skills to safeguard, catalogue, and manage the logistics of a collection. As important cultural players, they also guarantee a long-term future for objects that are in the collection.
Collectors generally have the expertise concerning the field and the technical skills to maintain and restore equipment. But they do not always have the skills and the knowledge to deal with heritage objects regarding a long time future. It seems obvious that collectors and museums are born to be each other‘s partner. But for all kinds of reasons, this does not seem to work.

Selecting without guidelines

It may sound horrible to our ears, but **collecting is selecting**. It is impossible to keep everything, and so a selection has to be made of what is kept and what is „*removed*“ from a collection. The big question is what to keep and why to keep it. The reasoning behind this (partly) depends on the focus and the function of the collection. A research collection will probably keep other or more things than a collection that is meant for a large, general

audience. At the moment, there are no guidelines for theatre technical heritage, so we have to rely on more general guidelines that do not always fit this type of objects.
Objects that represent a turning point in history and that embody a phenomenon are typically kept because the object stands for a larger group of objects or for a change in history.
The general guidelines of the Flemish community also state that top class heritage objects should be rare and indispensable. Rare means there are little equal or similar objects or collections in the same condition. In other words, the objects are hard to find in this condition. Indispensable means objects are needed to reconstruct, tell, present the history of the field. An object can be indispensable because:

- It has a particular value for the collective memory
- It has a pivotal function, representing „*a missing link*"
- It is a benchmark
- It has a particular artistic value.

Applying these parameters to technical theatre heritage is not that easy. It is an emerging field, and little research has been conducted, so we don't know yet what the missing links or benchmarks are. But there is more. We cannot see most of these objects as separate elements, they are part of a tool that enables us to make sound, light, motion, image, etc. A single spotlight only tells something about the technology. To understand the effect on stage we need the combination of dimmers, control boards, cables, stands, and accessories. But does this mean we have to keep a full set of the same spotlights to be able to reconstruct the effect of the lighting?
Objects from the more recent history are mostly mass produced. A question here is if the object is a reference to the generic object or is it a unique piece. In reality it is a combination of both, it represents the generic object, but is unique because it has been used in a specific theatre, a specific play, for a specific designer.
The need for expertise can be illustrated with a small example: I revisited a small theatre museum, as they had one of the last surviving ADB Masterlights. This light board fits all the above criteria, it has coil memories, was the first memory board of its kind, etc. At first the desk officer denied the existence of the light board, but after a long time and a few phone calls to different people, I finally got the manager to explain to me they didn't really know what it was. It was big, it was in the way and they had decided to get rid of it.
If we want to be able to make proper selections in the future, we will need to think about common, supported guidelines for our heritage. And we need to **build a network of expertise to support the selection**.

Cataloguing without guidelines

An important part of a well-maintained collection is a decent description and cataloguing system. Collectors have no insight in the methodology behind a system like this and no comprehensible guidelines seem to be available, nor is there a good tagging system or a common taxonomy to reference the theatre technical objects. If we assume that a theatre technical collection is almost per definition international, a common, multilingual tagging taxonomy is essential to find back objects in collections that are spread over the world.

Integrating a specific technical theatre taxonomy in the „*tagging dictionary*" museums use, would also solve the problem of not being able to find back objects, that do not seem directly related to our field, but add valuable information to it. Think of pictures with equipment in the background, bids and administrative documents, etc.
A last point of concern is the relation between the generic type of a mass produced item and the unique object itself. This needs a two-step cataloguing system that is able to combine information on both levels.

Dating equipment

Establishing a relation between an object and a date or time span isn't easy either. In most cases there are no paper traces left of a specific object. It probably has passed several owners before it came into a collection. The generic type has been produced over a long time span and it has been used over an even longer time span. Publicity and documentation are often not dated. Variations and updates occur within the same generic type. The information we have is mostly indirect. Publication dates of books, magazine advertisements, etc. can give an indication of a starting date. End dates of production are even harder to find.

Safeguarding, renovating, restoring of physical objects

Once an object is in the collection, the next step is deciding what condition we want to keep it in. Some objects have been stored in less favorable conditions, have been altered, used for spare parts or are not even recognisable. So choices have to made about the work that needs to be done to make the object useful for the collection.
In the first place the object needs to be kept from further destruction or degradation, ensuring that the original materials are kept as much as possible, rusting and corrosion is stopped, fragile elements are supported, and so on. Once the object is „*stable*", we can decide on the next steps.
One possibility is **renovation**, the object is brought back in the condition in which it left the factory or that of when it was bought. This can include repainting, rewiring, replacing missing pieces, etc. Renovation will remove all traces of use, and therefore of the history of the object.
Another option is **restauration**, the object is brought back to a specific moment of its life span. This will probably be a moment when it was in use, but in good functioning order. Traces of use are left, but it is „*repaired*", ideally with the methods used at that time. It is cleaned, probably rewired if needed, components are replaced, and missing pieces are added.
An important element in the choices that are made is safety. If we want to keep objects, we need to be sure there is no danger, such as for example of asbestos inhalation. If we want to use an object, it should be safe. If we put it on exhibition, it can not endanger the audience.
All these treatments need expertise, insight in the use, insight in the technology, understanding of restauration and safeguarding techniques. This expertise is partly available in the heads of a slowly disappearing group of practitioners, and partly available from museum specialists.

How do we deal with electrical and electronic equipment?

Most equipment has been standing unused for a long time, as spare, or just because there was no reason to remove it, before it ended up in a collection. This causes issues for electrical equipment. The wiring can be affected by mice, degradation of plastics, or can even be pulverized. Specific custom-made plugs are lost. Components like condensers, coils, etc. are degraded or dried out. Isolation has been reduced. Standards for wireless frequencies, electric mains or safety have changed. Consumables are not or limited available, lightbulbs, lime cylinders, audio or video media are hard to find.
Solutions for this can be found in other fields, that is why the exchange of knowledge and good practice can improve the quality of conservation and the potential use of the equipment.

How do we deal with digital equipment?

Digital light boards, sound consoles, effect machines, or automated fly bar controllers are in fact computers. In most cases the BIOS, the part of software needed for the first part of the start-up of the computer, is adapted to improve functionality, reliability and speed. This BIOS needs a battery to maintain its memory. If the battery is gone, we are left with an nice, but empty box. The BIOS is the soul, without BIOS the computer is lifeless, or „*undead*" if you prefer.
There is very little information on how to overcome these problems, on how to keep, safeguard and restore the software. In fact we would need a library of software versions and previous BIOS'. But most companies do not seem very eager to give this information, probably because it is part of their trade secrets.
But even information on how to maintain a standard computer is hard to find. The few museums that are dealing with this rely on retired former specialists, which doesn't guarantee a long-term solution. So how to ensure we can repair, reinstall software, and so on, in the future? It is an open question, not to mention the issues of different software and hardware versions that are not compatible, the loss of media, etc.

How do we deal with (digital) media heritage?

We still can read a text that is written 2000 years ago, we still can look at the drawings of da Vinci or Sabbattini, but if you want to hear an audio cassette, recorded in the eighties, you need specialised help and have to search for equipment. Digital formats are even posing bigger issues, lost codex, software that doesn't run on modern computers, etc. There is even a museum of obsolete media[15] collecting information about lost media types. A specific problem for our sector are sound fragments used in performance, the content can be put on another medium, but the cue's will be lost.
We can read letters written in 1600, but do you still have one Email from 5 years ago? We can look at the stage managers' book from 1700 in Drottningholm, but can we still read the (digital) stage managers' book of a

15 http://www.obsoletemedia.org

production that played 5 years ago? We do not have proper procedures, methods, or attitudes to deal with this.
The problem gets even worse when working with specialised visualisation software, CAD or CNC software, MIDI sequencers, video control software, databases, etc. Without the original software, we collect only bits and bytes. While we can recover drawings, sketches, audio, or video from obsolete analogue carriers, it is hardly possible to recover digital information without the right software or even the right version.
Packed[16], the Centre of Expertise in Digital Heritage, started as a platform organisation for the archiving and preservation of audio-visual arts and is now a centre of expertise for digital cultural heritage. They look into issues of creation, cataloguing, storage, distribution and exchange processes for digital heritage sources, as well as on the archiving and preservation of audio-visual arts. But it would need an international effort to dig into the digital heritage problems of the technical theatre history.
Next to what we produce digitally, we also digitalise objects, information, images, etc. but we don‘t know if we will be able to read them in the future. We lack a long-term vision on the future.

How do we deal with virtual heritage?

Virtual information, in human language „*all information that is on the internet*“, becomes an increasingly important source of information, and a way to collect, and to share things. Since the last decade, an increasing part of this information exists only virtual. This information is the future virtual heritage.
But websites disappear. One click of a provider or the IT manager destroys information worth hundreds of hours of work, often collected by a community of volunteers or enthusiasts. A merge of universities, a new IT policy, a change of owner, a missed payment, low traffic, a forgotten password, or the end of a project can have an irreversible effect.
Old fashioned HTML pages can be grabbed. You can make a pdf, for example, but the pdf loses its links and part of the information is in this functionality. The situation with dynamic websites is even worse. Dynamic sites do not really „*exist*“, they are created, assembled the moment you look at them and they disappear the moment you stop looking at them. They are a snapshot in time.
Internet Archive[17] is a non-profit library of millions of free books, movies, software, music, websites, and more. Tools like their Wayback Machine try to safeguard websites, by taking regular snapshots, but the results are partial and have limited functionality. For example, when you try to see the Danor Lighting Museum site, that has disappeared, you only see some pictures and empty pages.
To be clear, this is not a plea to stay analogue, but a cry to think about our virtual heritage. There is a serious risk that we will be suffering of „*Digital amnesia*“ in the future, or as a colleague put it: „*If we go on like this, we will know more about the Romans that about productions played ten years ago.*“

16 http://www.packed.be
17 https://archive.org

Conflict with making theatre

The historic value of specific types of equipment and objects partly depends on the relation with the (theatre)space where they are placed or can be used. Keeping these objects in those places often conflicts with the contemporary use of the theatre. On the one hand, the equipment becomes an obstacle in the space limiting its functionality, on the other hand the use of the space limits the visibility (and visitability) for an interested audience.
Theatre makers love heritage, but they want to work with it, alter it, travel around with it. The artistic process does not leave time or attention to work with fragile materials. „*Art before all*“ is the motto. The risk of damage or even destruction is not unrealistic in such an environment.

Documents

One of the tasks of a (paper) collection is to „*weed*“ the documents. This is a way to reduce the required storage space for documents by removing unnecessary documents, doubles, etc. Most collections have a policy on what needs to be removed. But in some cases these general policies, destroy important information of our field, mostly because of a lack of understanding. Some examples:

- The **Kortrijk** museum has the financial information, including the bids, for the theatre built in 1912. If this information had been treated according to the modern policies, it would have been thrown away, as financial information isn‘t kept. And even if it was kept, the doubles would probably have been thrown out. The are two bids, that seem identical on first sight, but in reality the second bid is an adaptation, due to a request to lower the budget. The comparison of both gives valuable information on what priorities were made regarding equipment, especially because the arguments for the reductions are added.
- The **Smithsonian** weeding policy proposes to remove supply and vendor catalogues, a valuable source of documentation of technical equipment. It also proposes to only keep final versions (and no drafts), while in our field these would demonstrate the process that is essential to understanding theatre.
- The guidelines for cultural institutes in **Flanders** state that recordings should be kept, unless when they are only short fragments, in which case they can be destroyed. Even if the authorities probably didn‘t mean to destroy original production tapes, the tapes perfectly fit the description.
- A theatre library threw out the light plots and stage plans tucked in the back of the directors’ and stage managers’ copies of the play text. The cues and annotations in the text have become completely useless without this additional information.

Documents are not necessarily important pieces on their own, but they are indispensable for the safeguarding, understanding and using of objects. An adapted policy is needed to avoid losing the information we need. Plans, sketches, technical documentation, maintenance manuals, and commercial documentation are crucial to keep and document equipment. Technical riders, stage managers’ books, including plans, lists, and plots, contain valuable information about performance.

Storage and logistics

Dimmers, speakers, elevators, drums, and other technical theatre artefacts are not the smallest or easiest objects to keep. Transport, manipulation and storage is expensive and labour intensive. These objects are heavy, and large, but on the other hand they are also fragile. A dimmer rack or a light board can weigh over a hundred kilos, but has a lot of fragile connectors or sliders that make it difficult to manipulate.
Not only do we need enough storage space, but adjacent workshops must be large enough for restauration or preparation. An extreme example of this problem are rolled backdrops. They can be up to twenty meters long, but on the other hand have only a diameter of 20 cm. But if you want to look at them, you need a space that is at least twelve meter high or a floor of fourteen by twentytwo meter.

Oral history

People die, and with them a bit of history dies too. Much of the information about working methods, traditions, and social relations, so-called „*small history*“, has never been put on paper. Bringing history to an audience requires stories that can attract, that make the invisible visible. We need to safeguard what is in the heads of experienced practitioners. We lack good practices on interviewing and documenting, and proper ways to store and unlock this information.
In the sideline of this lost oral history, in most cases their personal archives disappear as well. Some organisations are starting to make agreements with their members, before the last curtain falls, but regardless a lot of work still needs to be done here.

Legal obstacles

Copyright and ownership issues are the main obstacle for safeguarding and showcasing a collection. But there are other legal issues that can get in the way as well, some examples:

- Contractors that are forced by their contract to destroy the equipment that is in a building they demolish. Because of this, valuable pieces end up at a scrap yard.
- Governmental services and communities that are not allowed to give anything away except after a long and complex administrative procedure. If they take something out of their inventory, it needs to be destroyed.
- The ban on incandescent light sources that makes it impossible to find replacement bulbs.
- Changing frequency bands make it illegal to own historic wireless equipment
- Archiving guidelines which disregard technical documentation, including cue lists, bids, inventories, technical riders, etc.

Research in theatre technical history

To do research means having the time and the means to find out what you always wanted to know. This may be a bit simplistic definition, but it has some elements of truth in it. First of all it shows that in order to conduct research there has to be a need for answers, and there has to be a drive from the researcher to go after the answers. The definition also tells something about the time investment required to get results.
The research in the field of technical theatre is situated somewhere between academic research and practice based research. The limited availability of reliable sources and the type of questions that must be answered make that a mix of different research techniques and methodologies are combined.

Written sources

The available written sources are mainly written for another purpose or audience. The information is often from the point of view of the author, who is rarely a technician. Technicians' views have hardly survived and almost never in traditional sources. The lack of technical insight often leads to misunderstanding and myths. As sources often copy from each other, a multiplier effect occurs.
The existing descriptions focus on the result and not the methods, the functioning, or the construction, and are often subjective, trying to make an artistic point rather than a technical valid description. Even dictionaries on theatre often have drawings or plans that do not reflect the reality. Some of these plans cannot possibly be realised, since they give insight in the result, but are not a reflection of the exact technical functionality. Of course there are exceptions such as the work of Sabbattini, which is almost a manual for theatre construction, explaining in detail how and why things are build.

Research by doing

Research in theatre technical history is often done by „*research by doing*".
The descriptions and other sources available are put to the test. A method is tried out, built, and confronted with the reality of gravity and friction. This way we can verify if it works, if it could have worked with the means of that time, what the advantages and disadvantages are, and how it fits and influences the performance.
This methodology is not unique to our field, and is useful for a lot of technical history fields. Popular TV programs like „*Myth busters*" and „Building Leonardo's machines" are well-known versions of this method. But also the building of a medieval castle with the original tools and methods in Guédelon, France is a good example of research by doing.
Research by doing offers different views and insights on the matter. By doing, you discover the problems, you think in a different way. Based on the information gathered during the doing-process, theories can be proved, sources can be evaluated, history can be described. Wouldn't it be fantastic to build the theatre described by Sabbattini, just following his guidelines? Or to stage the dialogues of Leoni di Somi on lighting and staging and see which new insights we would get?

Interdisciplinary research

The field of technical theatre does not stand on its own, it is imbedded in other fields like theatre, event and music history, and social, industrial and architectural history. It is about art and about technology. It is about theory and practice, about the physical and the invisible. To develop this research, we need academics, practitioners, artists and technicians from different fields (light, sound,…). We can include experts from companies, developers of visualisation software, rigging calculators, etc. We can get expertise from fields with comparable problems. Wooden machinery resembles windmill technology, lighting boards are computers, military explosive experts can help with special effects. We can even use methodologies from completely different fields. Terminology management from the linguistic field can be used to map historic language use and to track migration in technology.

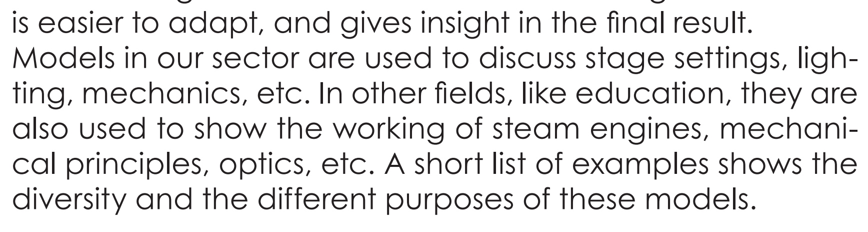


Usable research

The result of research should be usable, it should flow back to the sector and the larger audience. It should be inspirational for practitioners. Therefore, the results are not necessary academic texts, but popularised articles in professional magazines, videos, simulations, manuals for construction, and models that can be used, tested, and experimented with. The result should finally get back into performance, to serve the audience.

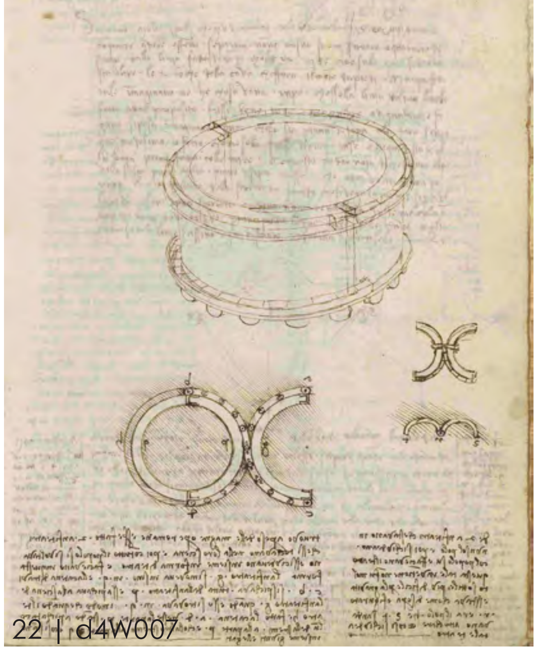
Models, visuals and replicas

We have always used scale models and visual representations in theatre practice. We use them for different purposes: to develop ideas, to test possibilities, to show what we want to say, to discuss what we want to do,…. Models help us to better understand a complex 3D environment or an intangible situation. Stage actions in 3 directions, lighting, and changing sightlines are just a typical example of when a model becomes useful. The scale model is cheaper to build, gives a better overview of the stage as a whole, is easier to adapt, and gives insight in the final result.



Models in our sector are used to discuss stage settings, lighting, mechanics, etc. In other fields, like education, they are also used to show the working of steam engines, mechanical principles, optics, etc. A short list of examples shows the diversity and the different purposes of these models.

Leonardo da Vinci: Theatre, Codex Madrid



Drawings as models

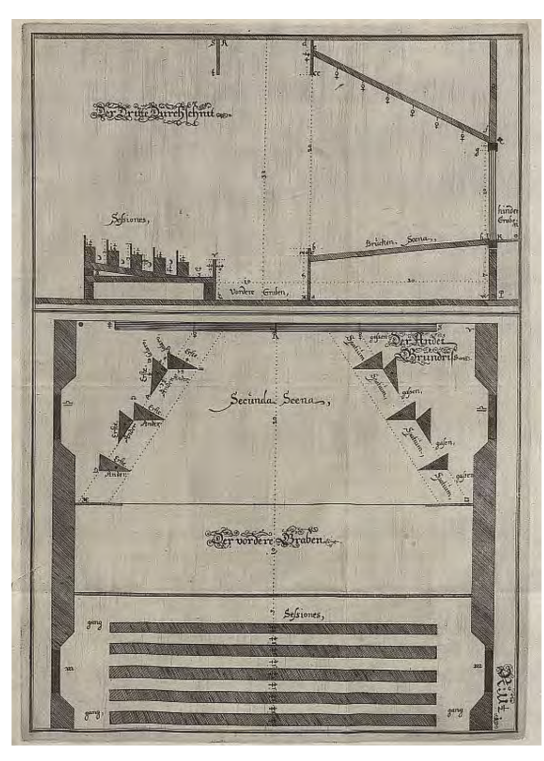
The simplest way of representing reality is a drawing. Drawings are also the oldest form of visual information that has survived history. Drawings are easier to preserve than models are, they take up less space and are less fragile.

As simple as Leonardo da Vinci's drawings in the Codex Madrid (1490-99) of a theatre in the round (after Plinius)[18] may be, they provoke an image of reality. You can see the the-

18 http://www.codex-madrid.rwth-aachen.de/madrid1/f110r/index.html

atre as it would be built. The theatre, „*that consisted of two semi-circular amphitheatres which rotated around a pivot and then closed to form a complete circle*“, is the practical elaboration of a description in a text from ancient Rome. In one glance, we understand the whole idea.
The drawings and sketches of Nicola Sabbattini in „*Pratica di fabricar scene e macchine ne‘ teatri*“ are completely different, but serve the same purpose. Simple line drawings, with characters referencing to the text, give a three dimensional insight of what Sabbattini wants to explain. One could send these drawings to a workshop and they would be made as Sabbattini imagined them.
Both types of drawings have one thing in common: they could have been made today on a beer mat in a discussion between designers and technicians to clarify what they want to say. So they are working tools rather than illustrations. This makes these drawings more than a sketch. They fulfil the same purpose as a model.

Nicola Sabbatini



Furttenbach: Telari-Stage

The lighting model of Furttenbach
The oldest mentioning of a lighting model is in a text of Joseph Furttenbach, in the 17th century. He mentions that he experimented in a small theatre with a miniature stage that he erected in his workshop. There is no factual information left, but one can imagine him working in a replica stage with candles, small boze etc.

The mechanical alphabet[19]
Christopher Polhem, a Swedish industrialist and inventor developed the „*Laboratorium Mechanicum*“ or „*the mechanical alphabet*“ in 1697 which is kept in the The National Museum of Science and Technology in Stockholm. It is a collection of small models showing different mechanical principles and transmission systems meant for engineering education.



Christopher Polhem

Boat model of the Afrikanskan



L'Africaine 1865: Bibliotheque Nationale De France

The production of the Afrikanskan production in the Stockholm Opera in 1867 includes a set representing a ship on a rough see. The ship spans almost the entire width of the stage and moves up and down. The movements are controlled by the „*captain*“ sitting in the house, and turning a ship‘s wheel.

19 https://www.tekniskamuseet.se/en/learn-more/swedish-inventors/christopher-polhem-the-mechanical-alphabet/
https://digitaltmuseum.se/021026544952/mekaniskt-alfabet-modell/media?i=15&aq=owner%3A%22S-TEK%22+text%3A%22polhem%22

The preparation of the construction included a scale model, showing the movement and staging opportunities. The model survived and can be seen in the Stockholm Opera archives. It gives a great insight in the machinery, but also in the way professionals looked at their work at that time.

Dresden lighting and set model[20]
One of the nicest theatre models I have ever seen was a small, I guess 1:25, model in the office of a professor of the Hochschule für Bildende Künste Dresden during an OISTAT meeting a long time ago. The model was equipped with spotlights, furniture, and sets that were so accurate you couldn't see the difference with full scale.



Gaudi model, about 1898-1908

Gaudi, model of forces[21]
One of the best examples of how one can visualise the invisible is the Antoni Gaudi's model for the church of the Colònia Güell. It is not a representation of the church itself, but a 1:10 scale model of the forces that would develop in the complex construction. The structure hangs upside down, modelling the working forces, represented with hanging weights.

Replicas of lighting technology
Understanding light quality, especially if the light is produced by sources that are no longer in use, is a difficult thing to do. The viewer has no reference framework and light quality is almost impossible to register on another medium without interpretation. Even more difficult is that the light quality partly only exist in comparison with other sources.
Per Simon Edström built a set of replicas of candle, gas, lime and carbon filament light sources. The replica is made to be used in (small) performance situations and to be able to change from one source to another. In this way the effect of the source can be experienced and the differences can be seen.

the LaMonaie model[22]
The central piece in the museum of the LaMonaie opera contains a 1:10 model with working stage machinery. The model built by Michel Dumont, Thierry Bosquet and Max Laroche is a representation of the stage opening of the Markgräfliches Opernhaus Bayreuth. The machinery is not the one from Bayreuth, but represents the typical machinery used till the 19th century.
The sets and the impressive cloud „*Deus ex Machina*", painted by Thierry Bosquet, respresent a typical set for a „changement a vue" in the 17th and 18th century. The changeover is performed before the museum audience, accompanied by a typical opera fragment. The model gives a great view of how this would have looked like, in relation to the music.

Steve Kemp theatre[23]
The Steve Kemp theatre is a scale 1:4 lighting theatre. Originally built in the Beo premises, it moved to ILO (the Institute Lighting Design, Amsterdam) where it is used intensively. It is seen as the „*mother of lighting models*" in Europe. The model is equipped with scale versions of all types of contempora-

20 http://www.hfbk-dresden.de/studium/studiengaenge/fakultaet-2/buehnen-und-kostuembild/
21 https://cerebrovortex.com/2013/03/11/sagrada-familia/
22 see article p.32 - http://laurentlbc.wixsite.com/scaenaductilis
23 http://www.lichtontwerpen.nl/en/node/299

ry lighting equipment, and has a floor of 2.40 m x 2.40 m and an adaptable grid height of 1.60 m.
The model is used to prepare productions, conduct research and for education. It helps to get (and show) insight in lighting set ups and to experiment with alternatives. It is a tool for communication as well as research and offers possibilities to revive historical lighting set-ups very close to reality.

Maeckelbergh model[24]
In 2014, Jerome Maeckelbergh built a model of the under machinery of the Antwerp Bourla Theatre for the „*Wood and Canvas (and rabbit glue)*" congress in Antwerp. The purpose was *to* show the possibilities of this historic machinery, with its stage wagons, elevators, cassettes and raked stage for contemporary use. The model, on a scale 1:10 is a working replica.
Using the model as base, new ideas were developed for modern use. Moving turntables, sliding platforms, a ballet of risers and similar movements were tested. One of the most important findings were the endless possibilities for synchronising the movements and using elements to counterweight each other.
The model gives a fantastic overview of the complexity and the possibilities of a full size theatre with wooden machinery at the top of its development.

One to four machinery model
The one to four model, built by the Expertise Centre for Technical Theatre (RITCS, Brussels) is no replica of a theatre, but a simulation of the different technologies and methods used in theatres with wooden machinery. It is a scale theatre house built with adapted HOAC riser systems that gives the possibility to experiment with different types of equipment and machinery.
The scale 1:4 has several advantages for research. It is rather easy to adapt, change, and modify equipment or to move it to other positions. It is big enough to move between the machines and to change the rigging. But more importantly, the scale provides enough friction, inertia, and realistic weights to „*feel*" the reality, to experience the forces, to see if something can really work.
On the other hand a scale one to four still gives the viewers the possibility to see the machinery as a whole, and understand the functioning. This overcomes the problem encountered in full-scale theatres, where one never sees the whole of the machinery.


One to four machinery model of RITCS

mobile Baroque Stage „model"[25]
The „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*" owns a 1:2 scale model, originally realized by Klaus Dieter Reus from Bayreuth. It was developed for presenting stage technology but now becomes also a „*living stage*" for performances and education purposes, especially for children. The Initiative continuously developes new features: research by doing.


baroque stage 1:2 visualization by Stefan Gräbener

24 see article p.30
25 see article p.38



© Timothy De Paepe, 2007-2016
Theater Tapissierspand (Antwerp, 1711)
https://3dtheater.wordpress.com/

Virtual models
Virtual models are more and more used for research. A good example of this practice is the research of Timothy De Paepe. He reconstructs theatres (and other buildings) based on text sources, maps and plans. The models are used to check with other sources and with physical reality. In most cases there is not enough information to make a detailed drawing of these long gone buildings, but the added assumptions can be checked with the sources for their possibility and likelihood. The advantage of virtual models is that it is easy to make several varying versions to compare.

Software developments

Software developments in and outside our sector could create more possibilities in the future. Imagine we could combine visualisation software for set, light, video and mechanics, strength calculation models, (like used for example in models of historic wind mills, calculating all the forces on the equipment), gaming technology, virtual reality, and immersive technology. This combination of contemporary tools would make it possible to create a model where we can virtually walk through, while the action goes on and we can choose to see the forces, the lights strengths, etc. Remains the question if this can replace the physical touch, the adaptation of the eye or the presence of the fellow audience members.

Heritage

It will be clear that the use of models can be of use in a heritage context. Our target group is practical, we want to see, to touch, to try, to feel, … The sensory experience is essential for the understanding of the represented reality. Models are essential for the preservation of what is gone, for researching what is narrated by history, and to present the results in an understandable way to a wide audience.

How do we make our history visible?

Collections are like books: they work best when opened. All the work of collecting and researching our heritage only makes sense if we can finally bring it to an interested audience, if we can „*unlock*“ it.
The general perception seems to be that our audience is rather limited and only composed of professionals and „tech freaks“. But the reality could be different. When we presented our scale one to four model in open air, our most interested audience were children that wanted to play with it, touch it, understand how it works. At the exhibition of theatre technology between 1945 and now, general audience members loved to stand at the sound desk, looking at the history from the point of view of the mixer. It all depends on how we present it. But the reality remains that it is a limited audience for

a subject that needs a lot of expensive space.
Ideally a collection should be showcased in a museum, and this museum should be in the middle of a large, culture-minded city. The chance that this will happen in the next years is rather small. Museums have a hard time to survive and a space that could host a collection of large pieces would cost a fortune, especially one in the centre of a theatre district. The only museum that focussed on this subject, the Danor lighting museum in Israel, was bought by a Chinese company and shipped to China. In most museums, technical theatre will, in best case, survive in deep storage or in stock.
Maybe, we need to redefine the museum. Maybe a technical theatre museum could be temporary, moving from one (museum) site to another? Maybe it could work on a European level, bringing together different collections without the need for physical ownership or centralised storage? Maybe exhibitions could tour? Isn't that exactly what our business is about? Bringing our ideas to the people? A touring collection could adapt to local needs, present in theatres, event places, trade shows, museums, etc. It could be used for openings of new or restored buildings, for anniversaries of historic figures, and so on.
Maybe we should also redefine the „*exhibition*", as a gathering of annotated objects. The objects in our collections are meant to be used, why don't we let the audience experience what it feels to mix music for ten thousand people? To create light? To move or paint sets? To play with Peppers' ghost? To fly or make explosions happen?
Involvement is the key to attract the audience. This can be done in several ways: immersive techniques, activities, and workshops are good ways to grab the attention of the general audience. But we could also attract the professionals, why don't we try a pop-up exhibition, where colleagues can bring their nicest pieces? Where you can record the oral history? Where you see students and researchers at work?

How do we prepare for the future?

The final question is, how we prepare for the future. What are the things that can be done to evolve from islands of collectors to a supported community?

Creating awareness

Creating awareness amongst the professional community is one of the first things that need to be done. Writing in technical and professional magazines and online presence are elements that can help. Spreading the news through national and international organisations like Unesco, OISTAT, EU, professional organisations, associations of theatres, manufacturers, etc. can help too.
Maybe we need to be more active in creating awareness. Could we make stickers to put on historic material with an emergency contact and a note of the importance? Could we spread a business card with measurements to take a picture from objects and send them for evaluation?

Building a community

„*History is an action verb*" is the title of a Dutch book about history research. We feel this is absolutely true. Safeguarding our heritage is an assignment that needs a group of people working together. No one can do this on their own, no one has the combined skills, the different insights.
In the last year several initiatives about history have brought people together, mostly in the sideline of other events. The presentation of Backstage archive initiative at Plasa London, the Perspectiv meeting in Warsaw, the OISTAT technology commission, „*Stage, Set, Scenery*" in Berlin, the Time Line and research commission meetings at PQ in Prague, all have brought practitioners and researchers together. Online initiatives like the Archiving technical theatre heritage Facebook group keeps these groups connected. But these networks could be supported more. Information could be spread better, these networks could form the basis for collecting good practices and developing common standards.
Most of these communities are a bit of an „*Old men's clubs*", they could get more student involvement. Organising a heritage summer camp or inviting students to their meetings could strengthen this bond.

Developing a common vision

At the moment there is hardly a common vision on the safeguarding, collecting, cataloguing and presenting of technical theatre heritage. Developing a common vision would strengthen the collectors' community and would give a strong and „unisono" signal to the outside world. A clear vision on what to keep and how to keep it could influence legislation and policy makers and make maintaining the technical archives part of the general archiving duties of each organisation.

Share good practice

There are probably already a lot of good practices concerning collecting and safeguarding these objects and documents out there. But we need to find them. It would help collectors and museums in search for methods, standards, etc. Concrete examples could be:

- Manuals for safeguarding, restoring and repairing equipment
- Standards for documenting equipment
- Methods for oral history collection
- Ideas for presenting and exhibiting

Promote Research

There is hardly any research in the field of technical theatre. A community could promote research by proposing research questions to universities and supporting students that work on these. A common online library and the exchange of publications could bring disciplines together. New fields can be discovered, think of the Asian and African technical history, conservation of computers, …

Teach

Teaching theatre technology is, a newbie when speaking in education terms, but in terms of the technological evolution it is very old. Most education programs hardly exist 25 years. In these 25 years there has not been one book about the history of our field from the point of view of the technician. What we know, we found in fragments and snippets in books that have a subject that is not ours and that is not written with the technological expertise we would expect. It would make sense to develop a textbook on technical history supported by an international community.

A sense of urgency

The trip we made in heritage land during the last three years has made us happy sometimes, for example when meeting driven collectors, and angry sometimes, when valuable objects were lost, hopeful when looking at all the new initiatives, but the main feeling we experienced is worry when looking at what is at risk and what needs to be done. We hope that our view on the reality can trigger people to get involved and support the efforts of many. There is a scent of urgency in the air.

The author is researching the history of technical theatre at the „Expertise Centre for Technical Theatre“ (RICTS, Erasmus College Brussels).
He is member of OISTAT and several other international networks.
His 1 to 10 model will be shown at Stage|Set|Scenery Berlin 2017.
Other published articles include „Ergonomie barocker Bühnentechnik - ein anderer Blick auf die Geschichte“, DIE VIERTE WAND #006 (2016)

https://www.ritcs.be/en
https://www.podiumstechnieken.be/onderzoek/english

Historische TheaterTechnik

unerwartete Möglichkeiten für zeitgenössische Produktionen

von Jérôme Maeckelbergh und Stefan Gräbener

Maßgebliche Entwicklungen der Theatertechnik begannen in Italien und wurden im 18. und 19.Jahrhundert vornehmlich in Frankreich weiter entwickelt. Ende des 19.Jahrhunderts setzt sich dann durch deutschen Einfluss der „*moderne*" Schnürboden durch.
Die Pariser Oper (heute als Palais Garnier bekannt, benannt nach ihrem Architekten Charles Garnier) war der letzte grosse Theaterneubau (Eröffnung 1875), der die theatertechnischen Standards der Barockzeit realisierte.
Das Bourla-Theater in Antwerpen (eröffnet 1834) ist das letzte verbliebende Stadttheater in Europa deren historische Theatertechnik noch vorhanden ist, auch wenn sie nicht wirklich genutzt wird. (Darüber hinaus existieren diverse Hoftheater mit historischer Theatertechnik.) Umbauten und Restaurierungen haben sie zwar ausser Betrieb gesetzt, jedoch nicht vernichtet, wie es zum Beispiel im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth in den 1960er geschehen ist. Eine Reaktivierung ist kostengünstig machbar. Eine Komplettsanierung deutlich teurer.
Im Bourla-Theater kommt das italienisch-französische System zum Einsatz, welches dem deutschen System in Bezug auf die kreativen Möglichkeiten deutlich überlegen ist.
Als Szenograf interessiert mich in erster Linie das szenische Potential der BühnenTechnik. Dieses ist jedoch nur über eine genau Analyse der Technik an sich zu begreifen.
Anlässlich der Konferenz „*Wood and Canvas (and Rabbit Glue) in the Modern World*", 2014 in Antwerpen (siehe DIE VIERTE WAND #006), entstand ein Modell der Unterbühne des Bourla im Maßstab 1:10. Wie bei so vielen anderen Theatern in ganz Europa bestand (und besteht bis heute) die Gefahr, in Unkenntnis der kreativen Möglichkeiten historischer BühnenTechnik, daß diese einfach entsorgt und gegen HighTech-Lösungen ausgetauscht wird.
Vordringliches Ziel des Modells war und ist es unter Beweis zu stellen, dass das Potential dieser vermeintlich antiquierten Technik völlig unterschätzt wird. Hat man die technischen Möglichkeiten erst einmal begriffen, bie-



ten sie ungeahnte Möglichkeiten, die über das mehr oder minder korrekte Nachempfinden historisch Aufführungen deutlich hinaus gehen.
Insbesondere die Schlosstheater von Drottningholm (Schweden) und Cesky Krumlov (1765, Tschechien) - die ebenfalls noch über die (mehr oder weniger) originale BühnenTechnik verfügen - haben sich der historischen Aufführungspraxis verschrieben.
Ziel der Konferenz in Antwerpen als auch meines Modells war und ist es jedoch deutlich zu machen, dass die historische Technik ungeahnte Möglichkeiten für zeitgenössische Produktionen bietet, sie NICHT zwangsläufig nur für rekonstruierte historische Aufführungen geeignet sind. Allerdings setzt das voraus, dass Szenografen/Bühnenbildner/Regisseure sich mit der zur Verfügung stehenden Technologie aktiv auseinander setzen und das kreative Potential nicht nur erkennen, sondern auch begreifen und sich zu Nutze machen.
Über das exakte Funktions-Modell können die kreativen Möglichkeiten der historischen Technik anschaulich nachgewiesen werden. Letztlich ergaben sich bei der Erforschung szenische Lösungen, die ursprünglich nicht zum Repertoire gehörten und somit unerwartete Möglichkeiten für zeitgenössische Produktionen aufzeigen.

Die Arbeit von Jérôme Maeckelbergh zeigt extrem deutlich wie wichtig die Verbindung von Kunst und Technik ist. Das Eine geht ohne das Andere nicht. Eine isolierte Betrachtung von Teilaspekten führt letzten Endes zu einem unvollständigen, womöglich sogar falschem Bild. Sowohl was die Analyse historischer Aufführungen anbelangt, als auch in Hinsicht auf die angeblich eingeschränkten Möglichkeiten vermeintlich antiquierter Technologien.
Unkenntnis ist immer wieder ein gewichtiger Grund wenn die Vernichtung historischer Errungenschaften der Menschheit zu beklagen sind.
Maeckelbergh hat in Folge seiner theoretischen Forschungen aber vor allem auch den praktischen Erkenntnissen über sein Funktions-Modell einen einzigartigen Beitrag zum Verständnis historischer Theatertechnik geleistet, der keinen isoliert technischen Einblick gewährt, sondern den Bogen zur Kreativität des Szenografen schlägt.

Anlässlich der Stage|Set|Scenery 2017 präsentiert die Initiative in Kooperation mit der DTHG und der Messe Berlin Maeckelberghs Modell erstmalig in Deutschland.



Die Materialkosten von rund €8000 für das Modell konnten dank umfangreichem internationalen Crowdfunding aufgebracht werden.
Mit Hilfe von Marc Brigou entwickelte Jérôme Maeckelbergh das Modell in ehrenamtlicher Tätigkeit zuerst im Keller, dann im Erdgeschoss seines Hauses aus dem 16.Jhd. in Antwerpen.
Die umfangreichen Forschungsergebnisse, die nicht zuletzt mit Hilfe des Modells verifiziert werden konnten, werden von Maeckelbergh seit 2014 weltweit in zahlreichen Vorträgen vorgestellt. Die extrem anschauliche Präsentation mit Animationen und Videos wird derzeit von Dr. Stefan Gräbener ins Deutsche übersetzt.

Abb. links: Modellbau, Foto: theatrEurope vzw
Abb. rechts: Jérôme Maeckelberg, Foto: Torsten Nobling

Ancient wooden machinery
and large scale model in La Monnaie, Brussels
by Laurent Le Bec

The wooden stage of La Monnaie in Brussels was entirely replaced in 1985; structural and safety reasons pushed the theatre to undertake these works. The old stage, rebuilt after the complete burning of the house in 1855, was made of wood.
In the 1950s, after the WWII, a serious report on security stated that the wooden stage machinery was very used and abandoned, that the electric power system was complete chaos, and that there was a high possibility of a fire. Following that report, the Belgium Government gave the theatre a dispensation for the 30 next years ; it was only in 1985 that the theatre closed one year for renovation.

The new project for the stage was a compromise between the Italian theatre shape and a machinery that would be updated to the technologies of that time. A self-standing metallic structure would support the flying system (with an electrical line set), the stage and the under stage. This structure would free the exterior of the building from any structural function, so that it could be kept; but the old wooden stage and machinery would be completely replaced. To list the old wooden machinery as a heritage was not possible; it would have stopped the project of building a modern stage.
During the destruction of the wooden stage, some of the most representative elements were treated and stored in an attic at the repertoire depot.



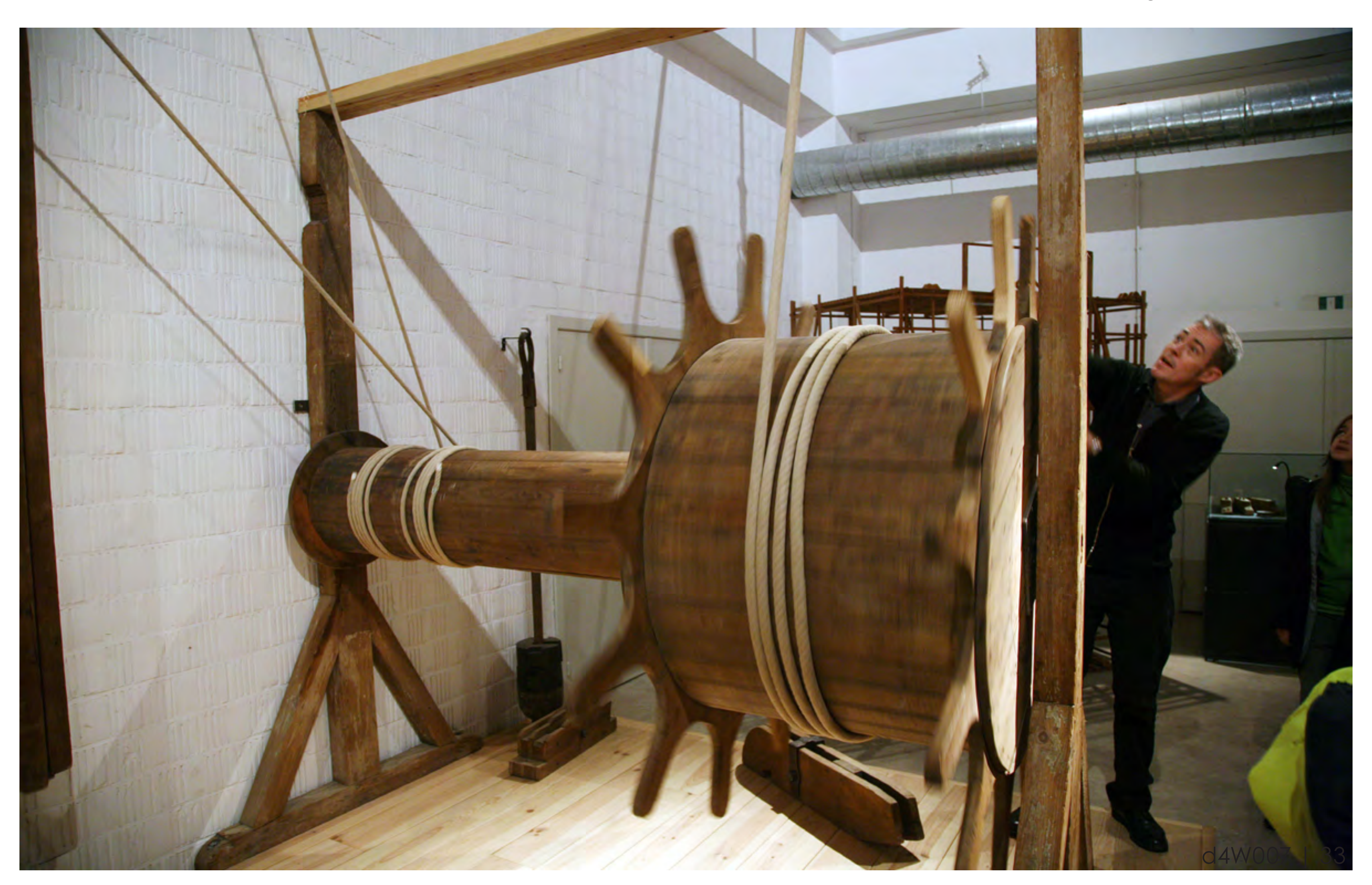
large scale model
© Mikaël Falke Photography

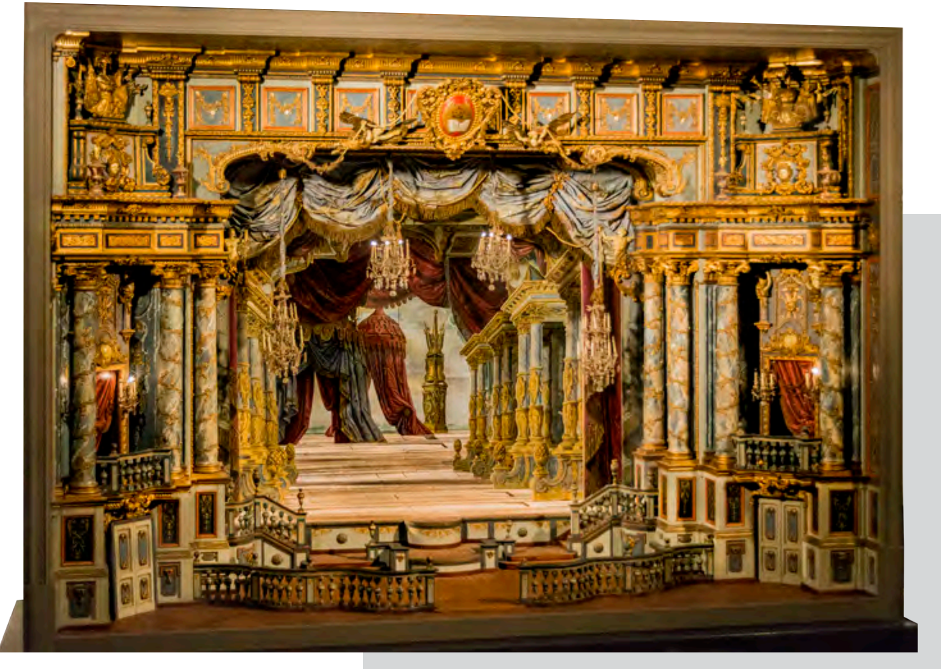
While working there, I noticed those old pieces of wood, but nobody was able to tell me their stories or explain their specificities; this is how I started long hours of research in the archives.

In the year 2000, La Monnaie left the depot to store the repertoire in container, in an open air space; this solution was not good for the fragile wooden elements. We made an inventory and found another storage depot in Gent, out of Brussels. At the same time, La Monnaie bought a new building at the back of the theatre where to put their scenery workshops, rehearsal spaces and administration's offices. To celebrate the opening of the building, the 300 year anniversary of the opera house as well as the new millennium, La Monnaie organised an exhibition about opera; a scale model of a Baroque Opera Theatre was showcased there. This unique model built by the Belgian scenographer Michel Dumont and the painter and set designer Thierry Bosquet reproduces a Baroque theatre, scale 1:10, in which the scenography can evolve and be changed. The model recreates the spirit of the 18th century with trompe l'oeil and forced perspectives; the proscenium is a replica of the Margravial Opera House in Bayreuth (1748). The dimensions of the model are impressive: 3 meters high, 2,55m deep and 2.15 m width. It contains several changeable sets and the typical machinery of the 17th and 18th century, with pulleys, ropes and counterweights, that allows to make a 10 minute show/presentation.

This model was so successful among visitors that La Monnaie decided to buy it and keep it in the new building; in addition, they came out with the idea to rebuilt original elements of machinery from the ancient wooden stage and place them next to the model in order to have a space for educative purpose.

original machinery
© Jean-Frédéric Hanssens Photography

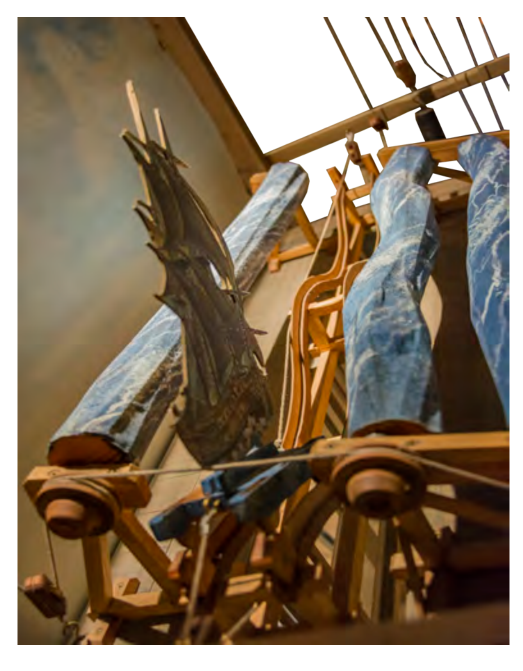




It had been made a study. In the space we rebuilt one of the rails that once were embedded in the floor to show how wooden trucks used to be mounted on them. The space was also high enough to relly a winch to pulleys and a counterweight with a wooden lift system. All the elements were in such bad conditions, that they needed to be restored; the theatre contacted the *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), and a group of experts restored the wood and the metallic parts. With the support of private donors and sponsors, the new exhibition space finally opened to the public in 2005.

The conservation of the rest of the remaining pieces is a real challenge for the coming years. The ancient depot in Gent cannot keep these pieces anymore and we are looking for a long term solution. The exhibition at la Monnaie demonstrates how significant is to protect and disseminate the ancient technical heritage elements of theatres. Brussels opera house is currently renovating the stage area again; this new step towards future makes, more than ever, crucial to protect what was existing and raise awareness of the conservation of theatres' historic heritage pieces.

large scale model (4) and
ship model (2)
photos: S.Gräbener





The author is production stage manager at Théâtre de la Monnaie, Brussels.

The model can be seen all year long with a regular guided tour of the theater by contacting :
guidedtours@lamonnaie.be
https://www.lamonnaie.be/en/sections/108-guided-tours

Until September 2017 only the workshops are visible for the visitors:
https://www.lamonnaie.be/en/program/182-family-visit-to-the-workshops

check:
http://laurentlbc.wixsite.com/scaenaductilis

original machinery
photo: © Jean-Frédéric Hanssens Photography

The universal Language

Archiving Technical Theater History Facebook Group

by Richard Bryant

The other night, I watched the film "*Arrival*" starring Amy Adams and Jeremy Renner as scientists who are whisked away from their lives and tasked with discovering why aliens have come to earth. Amy Adam's character being a linguistic professor and Jeremy Renner's being a physicist. The film is generic in its premise of aliens coming, not saying anything, struggle to understand, universal hysteria and fear of the unknown, so on and so on. The film does not break any new ground on this trope. If you haven't seen the film, borrow it from your local library or find it to rent for a dollar. Don't spend more on it then necessary. The only redeemable quality and what I took away from this film is the central idea of universal communication and cooperation is necessary for a relatively peaceful coexistence otherwise fear of the unknown leads to mistrust, misinterpretation and ultimately no communication.

This gets me to what I am here to speak about, **Archiving Theatre Tech History**. The topic as you may be aware is broad. It is hard to define because of its intertwining of skill, science and engineering as well as art. Theatrical designers and technicians are generally both artist and engineer with varying degrees of aptitude in both fields. The level of skill changes over time when people start to find what they are proficient at and focus in on that particular skill while letting others essentially fade into the background.

The ***Archiving Technical Theater History Facebook Group*** came out of not the lamentations of teachers and researchers who felt that important information was either ignored or being lost and also a research void that needed to be filled. In 2014, when I started the page, my expectations were small. I knew going in that technical theatre history is a niche subject. Most schools who teach anything about drama focus more on the performance aspect and rightfully so. Performance makes up a majority of what is written about and texts use that as a way of framing theatrical history. Innovation is driven by inspiration and creativity. Performers use other actors as examples to help develop their craft. They learn techniques and eventually develop their own approach and style to acting. Designers need other designers to help them develop their own style and eye for design. ***The technicians, who do they have?***

The challenge is how do you give credit to the past, make a subject like technology interesting and then get it into the hands of the people who will benefit from it? If we knew the answer, I wouldn't be needing to write this essay to you. This journey is not clear and it needs a little more direction.

background: Theaterbausammlung Architekturmuseum TU Berlin, photo: Richard Bryant



In 2015, I attended the first panel of the USITT theatre history project to discuss the George Izenour Collection currently at Penn State University. I ended my small portion with some words from one of my favorite thinkers, Henry Rollins. He has quote that says "*knowledge without mileage is bullshit*." While it may be a pithy thing to say, it turns out I've had to live those words. When we were asked to come back to USITT in 2017, I knew that I hadn't lived up to what I had said. I had gone to libraries and sought other theatres to see, but I hadn't taken the next step to really go somewhere. This is where the power of the Facebook group page comes into play. While it started off at a most 30 people, by the time a year and half rolled around, we had cracked the 1000-person mark (as of this writing, it is 1435). Putting that resource to use, I was able to make a connection to like-minded individuals who lived abroad and could help me fulfill my own mandate. It took some time and coordination of schedules but I made it to both Belgium and Germany and I am all the better for it.

The trip I made opened my view to a much bigger world. Instead of feeling like I was running in a hallway with mental blinders on, I now had a bigger view once I had help removing them. It gets harder to be amazed the older and or more experienced you get because you settle into notions of what is and isn't. Throw an idea or ask a question about something out there on the internet and possibly you may find a community you never knew existed. The point is that what Henry Rollins said about knowledge is very true. The trick is you have to go with it. Just because you have it doesn't mean that it doesn't need to be taken out and walked around the block once in a while. **Curiosity is a muscle that needs to be exercised often. Read more. Meet people. Jump into topics you know little about. Knowledge needs exercise. If you don't use it, you lose it.**

Even though we are only a few months into 2017 now, I have a huge plate of events coming my way. Most of them I've heard about from people I met or been invited too because my friends tell me they're just too good to pass up. I do intend to get more involved with both USITT and OISTAT and make more trips to check new places out. Not only will I be able to bring this information back to my own students here at school, but also to those of you who might not get a chance to check these things out.

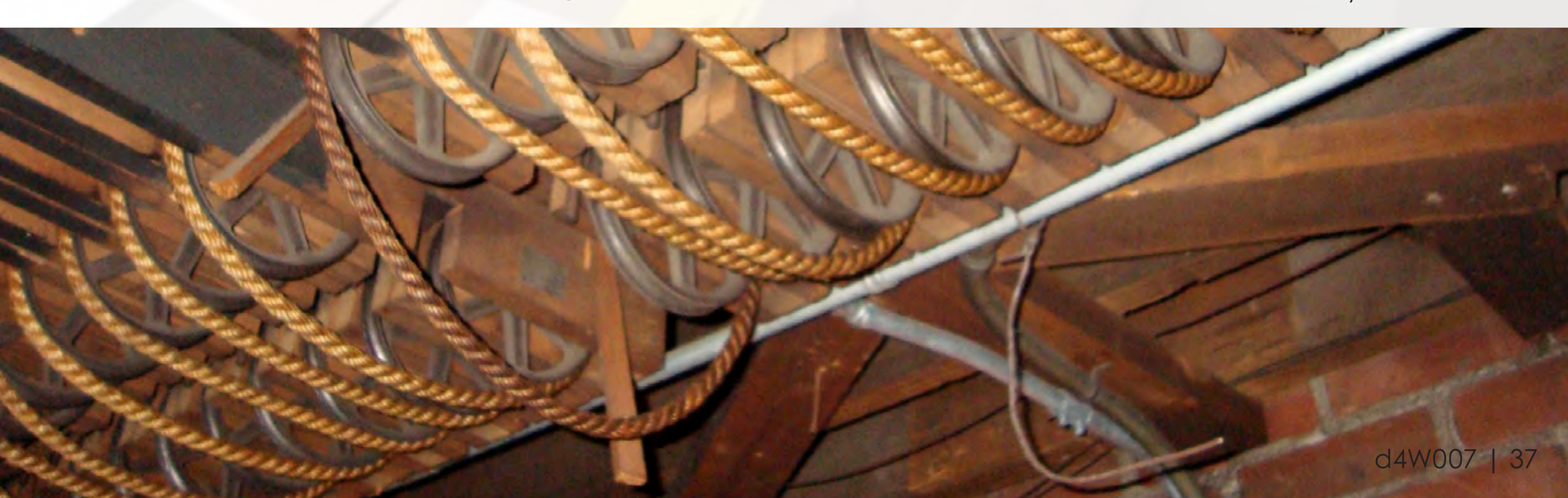
I view the ***Archiving Technical Theater History Facebook*** page as a town square. I use it as a common gathering spot for folks to meet and exchange ideas. To help expose, share and encourage people to write essays, papers and eventually books. To be a resource for both student and teacher who can help with the research of old and develop new ideas. I am looking forward to evolving the group into its next form. What it will be I have no idea, but that's the journey and I'm willing to take it to see where it goes.

https://www.facebook.com/groups/146375445554376/

The author studied LightDesign and teaches as Assistant Professor at the Department for Performing Arts at University of Trinidad & Tobago.

The facebook group is open to everybody and a perfect entrance to a huge international world of research and information!

So join in today!!!



Museum zum Anfassen

Die BarockBühne wird zum aktiven AusstellungsObjekt

von Dr. Stefan Gräbener

12 Wochen war die Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. zu Gast auf der StudioBühne des Kleist Forums in Frankfurt (Oder).
Ursprünglich nur für den Tag der Offenen Tür angefragt wurde man sich schnell einig, dass der Aufwand des Aufbaus (in der Regel eine Woche) eine längere Standzeit rechtfertigt. Und so entwickelt sich ungewöhnlich schnell ein grobes Konzept um die gesamte SpielzeitPause zu nutzen.
Schliesslich gelang es sogar durch das geschickte Raummanagement von Frau Pohl die Zeit bis über die Kleist FestTage zu nutzen und die StudioBühne zur Verfügung zu halten.

Die Initiative ist hier vor allem dem Geschäftsführer Stefan Voss und dem damals noch temporären und schliesslich bestätigten künstlerischen Leiter Florian Vogel, sowie der unermütlichen Referentin Heike Pohl zu dank verpflichtet.
Letztlich ging es aber auch nicht ohne den Technischen Leiter Stefan Welker und unserem Hauptansprechpartner für alles Technische: Kay Volbehr, mitsamt ihrer starken Crew!

Als absoluter Höhepunkt dieser Kooperation kam es schliesslich zur erstmaligen Bespielung der Bühne durch die komplette Klasse 6a der örtlichen Lenné-Schule (Klassenlehrerin Daniela Ballhorn). Deren Geschichtslehrerin Christine Hauer schrieb eigens ein Theaterstück (*Äpfel für alle*), perfekt angepasst sowohl an die Möglichkeiten der Bühne als auch die Charaktere der einzelnen Schüler, die vor, auf und hinter der Bühne aktiv wurden

Die BarockBühne wurde tatsächlich zu einem

Museum zum Anfassen

Dieses Projekt führte zusätzlich zu einer gewissen PresseResonanz und erstmalig auch dem rbb-Kulturradio und dem rbb-Fernsehen.
Auf unserer Website können Sie den SonderDruck als PDF herunter laden oder via issuu auch online lesen.
Die Video- und Audiobeiträge finden Sie auf unsererm YouTube-Kanal:
https://www.youtube.com/channel/UCfhQpY6WpzxBXs_CgLtj2mg

In dem Stück "Äpfel für alle" geht es um die griechische Antike und das, was die Menschen darüber noch wissen. Dabei gehen wir nicht so sehr (aber auch) von der wissenschaftlich fundierten Seite an die Sachverhalte heran, sondern beleuchten eher das, was der " durchschnittlich gebildete Erwachsene" von heute aus seiner Schulzeit noch kennen sollte bzw. was zur Allgemeinbildung gehört.
Wir spielen 4 Akte, womit jedes Bühnenbild also einmal zu sehen sein wird. Drei Schüler besuchen ein Museum und begegnen verschiedenen Göttern bzw. Heldenfiguren der griechischen Sagenwelt, z.B. Helena, Zeus, Paris, Iason. Die antiken Figuren werden lebendig, entwickeln ein Eigenleben und erzählen ihre Geschichte. Damit das nicht so ganz toternst rüberkommt, wird in einigen Szenen eine Fotoserie eingeblendet, die unsere



Inhalt

Christine Hauer

Klasse bei der eher lustigen Umsetzung des Stoffes an einem Projekttag zeigt. Es geht u. A. um die Argonautensage, den Trojanischen Krieg, den Schönheitswahn damals und heute. Bei den Proben können wir noch sehr flexibel reagieren und die Umsetzung den Gegebenheiten der Bühne und dem Spielvermögen der Schüler anpassen.

(Proben)TageBuch

Aufzeichnungen zu einem PilotProjekt

Christine Hauer

Es kann losgehen

Tag 1
Es ist der 28. April 2016. Ich bin mit der (damals noch) Klasse 5a im Mikado (Kinder- u. Jugendfreizeitheim) zum Geschichtsprojekt. Sie sind, wie immer, mit Feuereifer dabei. Sie fühlen sich ins Alte Ägypten versetzt und entschlüsseln Hieroglyphen, basteln Totenmasken, gestalten Grabbeigaben…
Norbert Leitzke von der Kindervereinigung kommt vorbei; nur mal so. Er sieht eine Weile zu, dann fragt er: "*Könntest Du dir vorstellen, mit diesen Kindern Theater zu spielen? Auf einer richtigen Bühne, vor Publikum. Zum Tag der Offenen Tür im Kleistforum.*"
Mehrere große Fragezeichen. Was für eine Bühne? Welches Stück? Warum gerade wir?

Die dritte Frage ist schnell beantwortet: weil das eine tolle Klasse ist! Wissbegierig, freundlich, diszipliniert; sie arbeiten gut zusammen; das Klassenklima stimmt. Und da wir gerade an einem Theaterstück für die Verabschiedung der 6. Klassen proben, ist die Begeisterung der Kinder groß.
„*Klar, spielen wir Theater! Große Bühne, Publikum- kein Problem!*"
Was für eine Bühne? Bei mir ist es Liebe auf den ersten Blick, auch, wenn es erstmal nur ein Foto ist. Das bespielbare Modell einer Barockbühne, entstanden durch die engagierte Arbeit eines Gymnasiallehrers und seiner Schüler in Bayreuth; heute im Besitz der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.; wird zum 1. August im Kleist Forum in Frankfurt (Oder) aufgebaut. Man sucht eine Schulklasse, die darauf Theater spielen will. Auch, um zu zeigen, was die Bühne alles kann und was barocke Bühnen schon damals den Zuschauern alles zu bieten vermochten.
Ich sage zu, wohl wissend, dass die zweite Frage noch nicht beantwortet ist: Welches Stück?



Tag 2
Die Kinder freuen sich! Nach kurzer Zeit, die ich mit Suchen verbracht habe, steht fest: ich finde kein Stück, das wir spielen könnten. Die Barock-Zeit – Geschichte Klasse 7; Barock-Kostüme - unerschwinglich für uns. Also bleibt nur eins…. Selbst schreiben! Ein Thema ist schnell gefunden. Da die Klasse sehr geschichtsbegeistert ist und die griechische Götterwelt z. Z. die Phantasie der Kinder beflügelt, stelle ich mir die Kinder in griechisch-antiken Kostümen vor. Und die möglichen Bühnenbilder, die ich von den Fotos kenne.

Danach
Binnen dreier Tage steht das Grundgerüst .Griechische Götter und Helden werden im „**Museum zum Anfassen**" lebendig und erzählen drei Schülern und damit auch dem Publikum ihre Lebensgeschichte. Problematisch ist, dass das Stück dem Publikum einiges an Grundwissen über griechische Antike abverlangt. Also brauchen wir noch ein paar Kinder, die das Geschehen erklären - die Grazien (auch, wenn der Begriff lateinisch ist).
Schreibmarathon zu Hause. Überall liegen Zettel herum. An Ideen mangelt es nicht. Aber aus Ideen für eine Szene, einem Dialog, einer Sequenz soll ein Stück werden. Dauer ca. eine halbe Stunde, von Kindern spielbar, für ein Publikum, dessen Schulzeit schon eine Weile her ist.
Aus Einzelteilen soll ein spielbares Ganzes werden. In nur 6 Wochen!
Inspirationen kommen auch aus der Klasse.
Namen wie Jason > Iason, Lena > Helena.
Paris - der schönste Mann der Welt….. viele Bewerber für eine Rolle! Götter- und Grazienrollen werden besetzt.

Ein Schüler fragt nach einer Rolle für sich. Nur eine kleine soll es sein, wenig Text. Auf meine Rückfrage hin, was er sich denn vorstellen könnte, tänzelt er aus Spaß herum und sagt: "*Ich bin auch eine Grazie!*"
Ich sage zu. Als er am nächsten Tag seinen Text bekommt, schwankt er zwischen Freude und Entsetzen. Danach kommt er fast täglich, um darüber zu reden. Ob er sich trauen soll; was werden würde, wenn er es nicht packt.
(Er traut sich! Er packt es! Und wie!!! Schon bei der ersten Vorstellung wächst er über sich hinaus. Zur Freude aller.)

Schüler melden sich, um eine Rolle zu übernehmen als Techniker und Requisiteure. Schnell ist eine Truppe gefunden, der später unter der Leitung von David etwas gelingt, was keiner erwartet hat. Sie dürfen die Bühne bedienen, ganz alleine!

Vor den Ferien
Das Stück ist fertig; die Schüler bekommen ihre Rollen, vorerst nur als Leseproben. Schon beim Lesen stellt sich manch Überraschendes heraus. Drei Rollen sind textüberfrachtet. Also Rollen teilen. Aus ursprünglich 3 Grazien werden 5. Ich hab mich bemüht, den Kindern und der Bühne „*die Rolle auf den Leib zu schreiben*".
Wir haben einige tolle schauspielerische Talente dabei, die in kurzer Zeit schon viel Text gelernt haben. Nun lesen sie nicht nur ab, sondern können zu spielen beginnen. Mit viel Begeisterung und Phantasie.

In den Ferien
Die Absprachen mit Frau Pohl vom Kleist Forum laufen problemlos. Der 1. August – zum ersten Mal gehe ich ins Kleistforum, um die Barockbühne im Original zu sehen. Ich bin beeindruckt; einen Moment fast sprachlos. Sie ist wunderschön! Noch viel schöner als auf dem Papier!

1.Probentag
Schon auf dem Weg von der Schule zum Kleistforum merkt man den Kindern die erwartungsfreudige Unruhe an. Auch wir sind gespannt, was der Tag uns bringen wird. Frau Ballhorn, die Klassenlehrerin, ist mit dem Auto vorgefahren. Ihr Kofferraum ist voller Requisiten. Kronen aus Pfeifenputzerdraht, der goldene Apfel – eine goldfarben besprühte Leihgabe aus unserem Schulsekretariat, die „*magische Kugel*", kleine rote Laternen, Pappschilder ….
Als wir in den Raum kommen und die Schüler die Zuschauerplätze belegen, ist ein großes Staunen bemerkbar: Da ist sie - unsere Bühne! Oder besser – die Bühne, die UNSERE werden soll! Vom Gelingen der nächsten 4 Probentage wird abhängen, ob sich die geplanten Auftritte realisieren lassen. Es ist schon ein großer Erwartungsdruck in uns.
Was, wenn sich herausstellt, dass das Stück auf der Bühne nicht funktioniert? Was, wenn die Schüler den Spaß daran verlieren und sich Pessimismus breitmacht? Was, wenn es technische Pannen gibt, die sich nicht beheben lassen? Fragen über Fragen.
Wir proben heute noch ohne Kostüme. Die Schüler haben ihre Rollenblätter in den Händen. Viele müssen noch ablesen; es ist viel Regiearbeit vonnöten. Texte lesen oder frei sprechen ist noch nicht alles. Jeder muss lernen, wann er wo was zu machen hat. Erst im Zusammenspiel aller Schauspieler, Techniker und Requisiteure wird Theater möglich. Erst wenn jeder verantwortungsbewusst seinen Part ausfüllt, kann es uns gelingen, unser Stück auf die Bühne zu bringen.
Nach zweieinhalb Stunden haben wir das Stück einmal durchgespielt. Bei der Aufführung soll es eine halbe Stunde dauern. Es ist noch viel zu tun!
In der Frühstückspause sitzen wir im langgestreckten Flur. Die Sommerhitze

macht uns zu schaffen. Aber die Stimmung ist gut. Herr Dr. Gräbener begleitet unsere Probentage technisch und fotografisch. Die Ruhe, mit der er sehr lösungsorientiert an Probleme herangeht, überträgt sich auf alle, aber besonders auf die Kinder, die an der Technik arbeiten. Er setzt Vertrauen in sie; sie möchten ihn nicht enttäuschen. Sie nehmen seine anleitenden Worte sehr ernst und bemühen sich, ihren punktgenauen Einsatz im Stück zu finden. Donner, Regen, Wellen, Wind oder Brandungsrauschen – erst wenn das Geräusch zu rechten Zeit das Agieren der Schauspieler auf der Bühne untermalt, haben die Effekte ihren Sinn erfüllt. Und mit jeder Probe wird ihr Einsatz besser.

2.Probentag

Vieles läuft heute leichter, weil es den Kindern schon selbstverständlich erscheint. Einige Kinder können ihre Rolle schon fast auswendig. Diese Schüler können sich schon mehr auf das Ausgestalten ihrer Rolle konzentrieren, weil sie nicht mehr so am Blatt „*kleben*“. Manch schauspielerisches Talent offenbart sich.

Die Kinder an den technischen Geräten und die Schauspieler, die gerade mal nicht auf der Bühne sind, sind manchmal etwas zu laut. Sie müssen lernen, während der Proben und Aufführungen hinter der Bühne ruhig zu sein, obwohl kein Erwachsener da ist, der sie daran erinnert. Manch einer, der mal gerade „*Leerlauf*“ hat und nicht gebraucht wird, bietet sich an, anderen Schülern beim Lernen ihrer Rolle zu helfen. Es ist schön, zu sehen, wie die Klasse durch die Proben wieder einen neuen Impuls bekommt und ihre auch sonst gut funktionierende Teamarbeit erlebbar wird.

3.Probentag

Endlich ist wieder Mittwoch und wir können zu unserer Bühne. Das Theaterspielen hat einen festen Platz im Denken der Kinder gefunden. Sie freuen sich darauf, wie wir. Das ist schön.

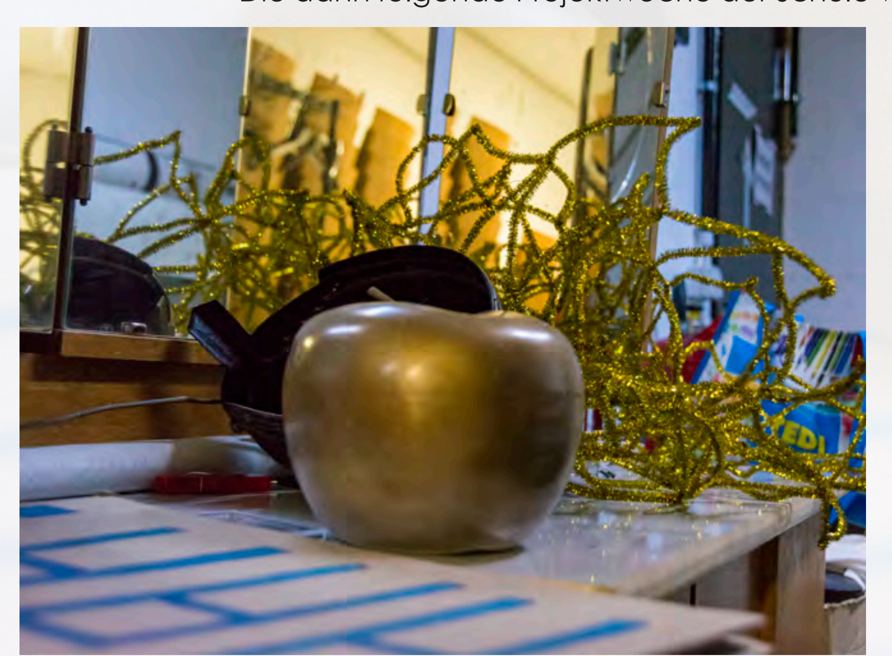
Heute proben wir das erste Mal mit Kostüm. Weiße Tischdecken und Bettlaken dienen uns als Gewand antiker Griechen. Auch für Frau Ballhorn und mich ist das ein neues Stück Arbeit. Vor der Probe müssen die Götter, Helden und Grazien in ihre Tücher gewickelt und geknotet werden. Das dauert mindestens eine halbe Stunde. Im Unterricht hergestellte Kordel werden als Gürtel gebraucht. Aus Pfeifenputzerdraht gebogene Kronen werden auf den Köpfen platziert, Requisiten verteilt. Die Frage nach zum Kostüm passenden Schuhen muss geklärt werden. Antiker Gott in Turnschuhen? Geht nicht!



4. Probentag
Das Ausfeilen der Szenen hat sich gelohnt. Unser letzter Durchgang verläuft so fehlerfrei, dass wir mit Recht sagen können: Wir sind für die öffentliche Generalprobe gut vorbereitet. Getreu dem Motto und erstem Satz im Theaterstück: „Es kann losgehen!“

Öffentliche Generalprobe am Tag der offenen Tür, 17.09.2016
Wir treffen uns draußen vor dem Kleist Forum um 14.00 Uhr. Alle sind rechtzeitig da und voller Vorfreude. Die Aufregung ist erwartungsgemäß groß. Und wir, die Erwachsenen, versuchen zu verbergen, dass sie auch uns längst gepackt hat. Herr Dr. Gräbener hat Verstärkung mitgebracht. Seine Eltern, selbst Vereinsmitglieder der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V., sind gekommen, um uns bei der Arbeit zu unterstützen.
Das Kleist Forum ist voller Menschen. Vor Beginn unserer Vorstellung hat sich auf dem Flur vor dem Eingang zur Studiobühne eine große Traube Theaterbegeisterter gebildet, die auf Einlass wartet. Als die Menge hereinströmt wird schnell klar: die Sitzplätze reichen bei Weitem nicht aus. Die Leute sitzen auf den Podesten vor der Bühne, auf den Treppen, stehen entlang der Wände. Und die Letzten, die wirklich nicht mehr mit hinein passen, müssen auf den 01.10.2016 vertröstet werden. Mit so großem Interesse haben wir nicht gerechnet.
Als die Musik, die Ouvertüre aus Händels Feuerwerksmusik, ertönt, liegt eine feierliche Spannung über allem. Nach 30 Minuten belohnt anhaltender Applaus unsere Arbeit. Das Publikum ist begeistert; das Strahlen in den Gesichtern der Kinder ist für uns der schönste Lohn.

Premiere: Sonntag, 18.09.2016
Heute spielen wir vor geladenem Publikum, den Eltern und Verwandten. Die Kinder sind noch aufgeregter als gestern. Sie wollen besonders gut sein, wollen die in sie gesetzten Erwartungen nicht enttäuschen. Auch heute klappt alles wieder sehr gut.
Danach folgt eine Woche theaterfrei. Etwas Erholung also. Krankheitsbedingte Ausfälle von Schülern versetzen uns in Angst und Schrecken. Für so manche Rolle haben wir keine Zweitbesetzung geplant. Die Kinder reagieren ganz toll. Viele bieten sich kurzentschlossen an, einzuspringen und eine zusätzliche Rolle zu übernehmen. Einfach eine tolle Truppe!
Die dann folgende Projektwoche der Schule verbringen wir fast ausschließlich im Theater. Und immer noch haben die Kinder Spaß dabei. Wir spielen unser Stück vor den Schülern unserer 4. bis 6. Klassen. Mit wechselnder Besetzung, da-



mit auch die, die für die Zweitbesetzung gelernt haben, mal in den Genuss kommen, auf der Bühne zu stehen.
Die Nachricht, dass das Fernsehen, der RBB, kommen will, beschert uns am Freitag einen weiteren Tag im Kleistforum auf der Bühne. Wir spielen ohne Publikum nur für die Fernsehaufnahmen, die Stunden dauern. Für einen Fernsehbeitrag, der gerade mal 3 Minuten lang sein wird. Aber wir freuen uns trotzdem sehr! So viel Medieninteresse haben wir nicht erwartet.
Der Oderlandspiegel berichtet vom Tag der offenen Tür, auch über uns. Ein Radiobeitrag entsteht. Es steht etwas über uns in der MOZ und im Märkischen Markt. Unsere Arbeit wird nicht nur wahrgenommen, sondern auch mit viel Lob bedacht.

Unser letzter Auftritt: 01.10.2016
Heute stehen wir das letzte Mal auf „*unserer Bühne*". Der Zuschauerraum ist bis auf den letzten Platz besetzt. Eltern, Verwandte, aber auch theaterbegeisterte Frankfurter, die von unseren bisherigen Vorstellungen gehört haben, sind gekommen, die Klasse 6a auf der Bühne zu erleben.
Nach einer wieder sehr gelungenen Vorstellung erklingt zum letzten Mal der Applaus für die Kinder, die in vergleichsweise kurzer Zeit ein tolles Projekt verwirklicht haben: die Barockbühne wurde zum ersten Mal im Rahmen einer Theateraufführung bespielt.
Die Klasse bekommt als Dankeschön Geschenke vom Kleistforum. Wir erhalten Theaterkarten für eine Vorstellung aus dem Weihnachtsprogramm und einen Gutschein für einen Theaterworkshop. Herr Dr. Gräbener vom der Initiative TheaterMuseum Berlin e. V. wird Bastelbögen der Barockbühne und eine Broschüre über unser Projekt entstehen lassen. Viele Fotos, die er gemacht hat, belegen eindrucksvoll, was diese Klasse geschafft hat. Mit viel Engagement, Spaß am gemeinsamen Arbeiten, egal ob vor, auf oder hinter der Bühne, mit Durchhaltevermögen und dem Mut, sich einer neuen Herausforderung zu stellen, sind sie so ein bisschen über sich selbst hinausgewachsen.
Für die gute Zusammenarbeit mit dem Kleistforum und der Initiative und für die Unterstützung durch die Eltern möchten wir uns recht herzlich bedanken.

Die Autorin ist Gymnasial-Lehrerin für Geschichte und Geographie, unterrichtet derzeit an der Lenné-Schule und ist auch die Autorin des Stückes „*Äpfel für alle*".



alle Aufnahmen von
Stefan Gräbener

Äpfel für Alle

Die Akteure - vor, auf und hinter der Bühne

Klasse 6a der Lenné-Schule Frankfurt (Oder)

24 Kinder für ein verkleinertes BühnenModell erscheint im ersten Moment eine recht grosse Zahl. Aber schnell wird klar, dass es gar kein Problem ist jedem Einzelnen eine sinnvolle Aufgabe zu zu weisen. Ob vor, auf oder hinter der Bühne und auch im Wechsel als Zweitbesetzung: jeder ist wichtig und hat seine/ihre Rolle gefunden.

Und was für eine Freude - sowohl für die hochengagierten Schüler, als auch den Verein - zu erfahren, dass diese eigentlich nur als Anschauungsmodell konzipierte Bühne von 11/12-Jährigen auch ohne Hilfe von Erwachsenen bedient werden kann! Einzig die Körpergröße ist mitunter zu gering, kann aber mit einfachen Holzkisten schnell ausgeglichen werden.

Einige Schüler haben sogar mehrere Funktionen erfüllt, mal auf, mal hinter der Bühne. Das gesamte Team wäre also auch bei krankheitsbedingten Ausfällen weiterhin in der Lage gewesen die Aufführungen stattfinden zu lassen. Zum Glück war das nicht nötig.

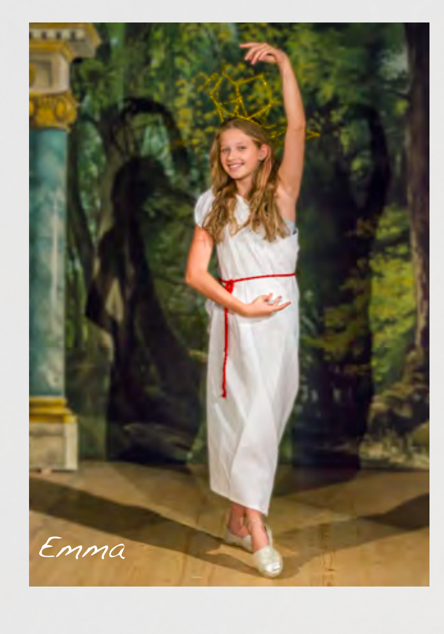
Und so wird dieses BühnenModell, welches ja selbst auf ein Schulprojekt des Bayreuther Oberstudiendirektors Klaus-Dieter Reus zurück geht, schliesslich erneut von Schülern quasi in Besitz genommen und führt die pädagogische Arbeit in einer logischen und konsequenten Art und Weise fort. Ein hervorragendes ReferenzBeispiel für die zukünftige Nutzung dieses einzigartigen AusstellungsExponats. Das hat sich in Bayreuth damals niemand ausmalen können. Wertvolle Erfahrungen werden gesammelt.

Aber die Klasse 6a der Lenné-Schule wird für immer das Privileg haben DIE ERSTEN gewesen zu sein. So wie Frau Hauers Stück „*Äpfel für alle*“ eine hoffentlich lange Liste von Folgestücken als DAS Premierenstück anführen wird und eine Chronologie begründet.

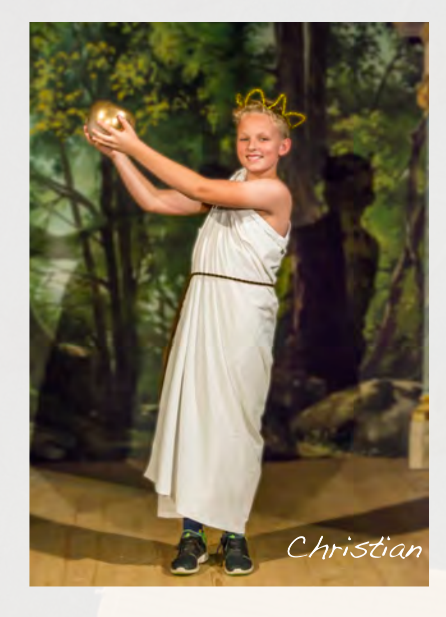
Die ungewöhnliche Konstellation dieses PilotProjektes hat das Kinder- und JugendTheaterZentrum der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) von Anfang an bewogen eine möglichst umfassende Dokumentation zu zu sichern. So müssen wir an dieser Stelle Herrn Dr. Jürgen Kirschner für seinen Zuspruch danken und haben dies in einem Sonderdruck auch dokumentiert.



stehend:
Jason: Technik • Onno: Technik • Emma: Aphrodite • Umut: Zeus
Norman: Orpheus+Technik+Gesang • David: Technik • Luisa: Hera
Emily: Technik • Leonie: Athena+Grazie • Lena-Jolie: Requisite
Leni: Grazie • Marvin: Schüler+Technik
sitzend:
Christian: Paris • Patryk: Jason • Nils: Schüler • Olivier: Schüler
Kim: Grazie+Gesang • Marla-Julie: Grazie • Nikola: Schülerin
Tommy: Grazie • Lena: Helena+Gesang • Bastian: Technik



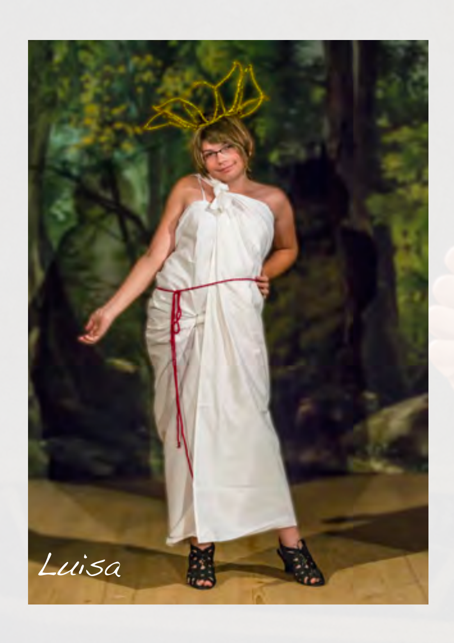
Emma



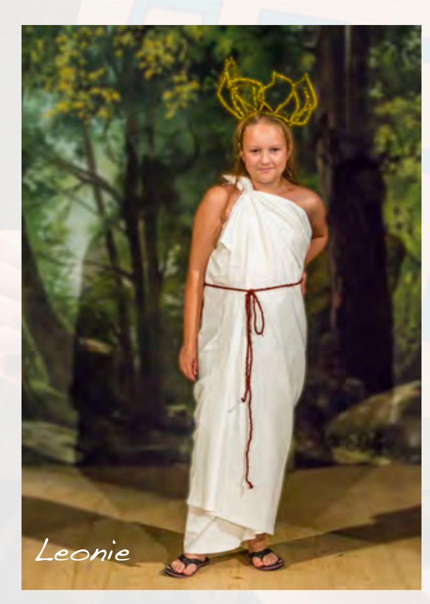
Christian



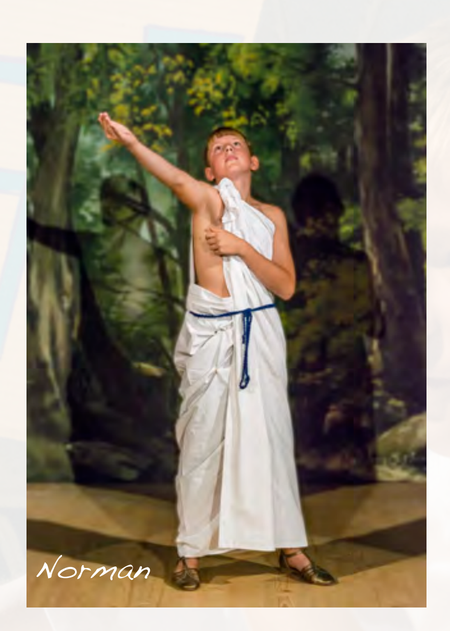
Lena Umut



Luisa



Leonie



Norman

Auf dieser und den folgenden Seiten sehen Sie Impressionen aus den Aufführungen bzw. Portraits der Hauptdarsteller auf und der Hauptakteure hinter der Bühne.
Leider konnte nicht alle Schüler berücksichtigt werden.
Im Laufe der Aufführungsserie kam es zu diversen Umbesetzungen, um verschiedenen Schülern jeweils andere Rollen zu ermöglichen, auch um sich auszuprobieren und beweisen zu können, letzten Endes aber schliesslich vor



Patryk



Kim



Emily









allem Erfahrungen in den verschiedenen Aufgabenbereichen des Theaters zu erlangen. Die Komplexität einer Produktion konnte somit direkt und hautnah erlebt werden, was in dieser Intensität weit über das normalerweise realisierbare Schultheater hinaus geht.
Von daher ist es umso mehr erstrebenswert die BarockBühne dauert aufbauen zu können, damit möglichst viele Schüler diese Erfahrungen sammeln können.

alle Aufnahmen zu diesem Projekt von Stefan Gräbener












AAA!








Museum
zum Anfassen










Museum
zum Anfassen

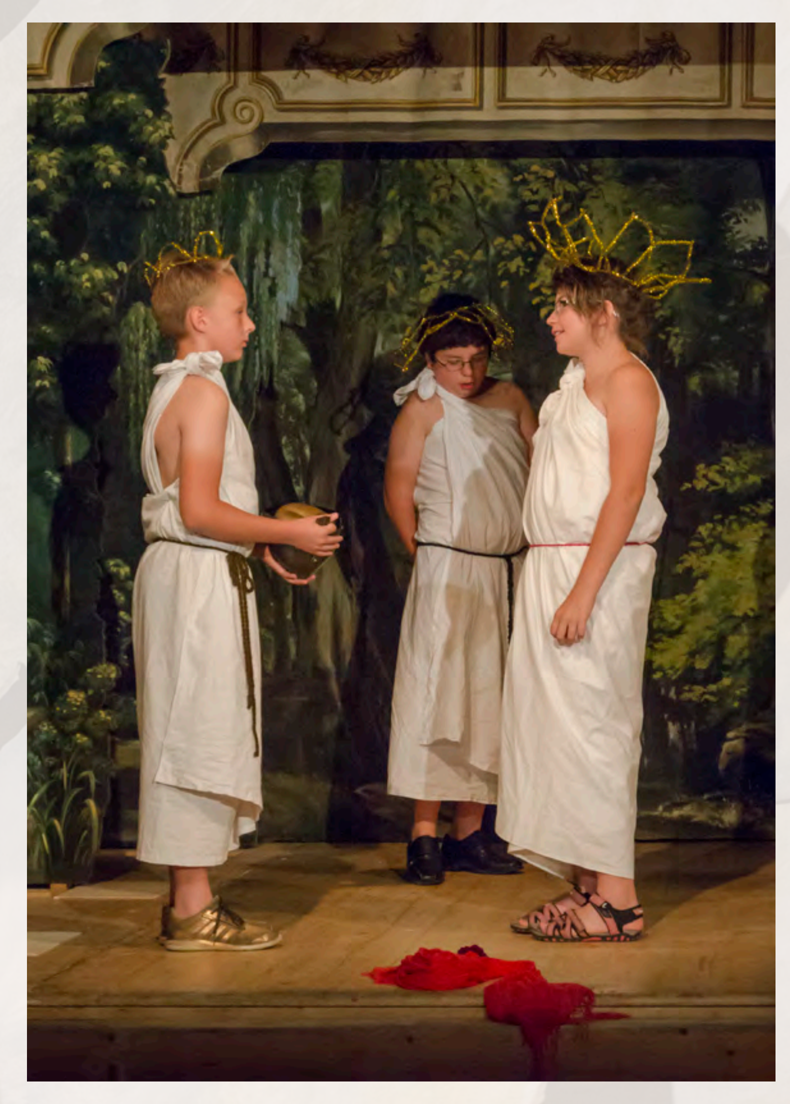



















adidas
DUDE












InfoPavillon BühnenHaus

HochschulArbeiten zum Thema TheaterMuseum

von Dr. Stefan Gräbener

Das Thema des InfoPavillons hat in Berlin bereits einige bemerkenswerte Beispiele hervorgebracht. Sei es die InfoBox auf dem Potsdamer Platz, die um einige Jahre länger ihren Zweck erfüllte als ursprünglich geplant oder die HumboldtBox neben dem nun wieder erstehenden Stadtschloss.
Temporäre Bauten mit dem Ziel eine Idee, ein Projekt zu kommunizieren, einen Anlaufpunkt zu schaffen, bis sie ihren Zweck erfüllt haben und das Projekt zur Realiät wurde.
Auf dem mutmaßlich langem Weg der Initiative zu einem TheaterMuseum in Berlin ist die Idee einer solchen InfoBox folgerichtig naheliegend. Und sofern keine bereits bestehenden Bauten zur Nutzung bereit stehen, bieten die zahllosen Brachflächen der Stadt eine willkommene Möglichkeit sich zu platzieren. Möglicher Weise sogar vielerorts und nicht nur zentral an einer Stelle, zumal ein konkreter Standort derzeit nicht in Sicht ist.
Wie in der letzten Ausgabe publiziert gelang es an der TU Berlin erst 2015 beim MasterStudiengang Bühnenbild_Szenischer Raum ein Entwurfsprojekt zur Gestaltung eines möglichen TheaterMuseum zu realisieren. Der Schwerpunkt lag hier auf der Ausstellungsgestaltung, relativ losgelöst von möglichen konkreten Räumlichkeiten. Die Entwurfslehrstühle am Institut für Architektur waren diesem Thema gegenüber leider nie aufgeschlossen. Im Rahmen meiner Lehre in der Architekturdarstellung war es jedoch möglich auf Basis eines einfachen und möglichst simplen Raumkonzept zahlreiche bauliche Entwürfe für architektonische Interventionen im Berliner Stadtraum visualisieren zu lassen (SoSe 2014).
Der Grundgedanke: eine dauerhafte Heimstatt für die BarockBühne des Vereins plus flexibler Ausstellungsfläche. Büros, Cafeteria und Begegnungsstätte inklusive. Das Ganze an einem Ort freier Wahl.
Der Vorteil solcher Projekte: die mögliche Finanzierung und generell die Möglichkeiten der Realisierung stehen aussen vor. Man kann sich der Thematik völlig unbekümmert und frei von Zwängen nähern.
Entstanden sind dabei Vorschläge für Begegnungsstätten, die das Thema TheaterMuseum und einer aktiven Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser Stadt in ihr Zentrum und damit in das Bewußtsein der Bevölkerung bringen. Ob auf einer Freifläche im Kreuzberger Kulturkiez, auf städtischen Plätzen oder schliesslich sogar, quasi schwebend über dem Leipziger Platz, im Zentrum des wiedererstandenen Berlins. Optionen gibt es viele. Und vielleicht sind sie ja so abwegig nicht, auch wenn sie vorerst „*nur*" der studentischen Kreativität entsprungen sind.

Abb. 1+2: Aleksandar Gavrilovic
Abb. 3-5: Vanessa Vogel
Abb. 6-8: Julian Mönig
Abb. 9+10: Nathalie Minck



Baukörper 20x35+10m
auf Ernst-Reuter-Platz
Blick von NordOst


1
EXHIBITION
AUG 04 - OCT 01
6
2
7
3
8
INFO BOX
KASSE
4
9
5
10

In des WeltAtems wehendem All

BachelorArbeiten an der Peter Behrens School of Architecture

von Dr. Stefan Gräbener

Bereits im Frühjahr 2010 kam es zu einer Kooperation der Initiative mit dem Lehrstuhl von Prof. Tanja Kullack für „*Kommunikationsarchitektur, Mediale Raumgestaltung, Virtueller Raum*“ an der pbsa Düsseldorf. Im Rahmen einer Bachelorarbeit haben sich 6 Studentinnen über Ausstellungskonzepte zum „*Gesamtphänomen Theater*“ Gedanken gemacht. Die leerstehenden Hallen des ehemaligen Reichsbahnausbesserungswerks in Berlin-Friedrichshain sollten hierfür den Rahmen bieten. Drei exemplarische Inszenierungen von Richard Wagners „*Tristan und Isolde*“ bilden das Rückgrat um die Unterschiede sowohl im künstlerisch-inszenatorischen als auch dem technischen Bereich heraus zu arbeiten. Der Umfang der Arbeit hat es dabei allerdings nicht erlaubt auch die Interpretationsgeschichte theaterwissenschaftlich en detail zu analysieren.

Als externer Gutachter konnte ich die Studentinnen zusammen mit Frau Prof. Kullack an die Inszenierung der Uraufführung (1865), der Version von Ruth Berghaus und Hans Dieter Schaal an der Hamburgischen Staatsoper (1988), sowie der Inszenierung von Stefan Bachmann und dem Architekten Herzog & deMeuron an der Berliner Staatsoper (2006) heranführen. Ergänzt durch einen Besuch der Generalprobe der Produktion von Claus Guth und Christian Schmidt am Opernhaus Düsseldorf.

Die mehr oder minder starke Unbedarftheit der Studentinnen hinsichtlich des Werkes brachte vielfältige Ansätze hervor, die einen sehr individuellen Zugang widerspiegeln, der mehr von einer persönlich emotionalen Reflektion, denn von rationalen Parametern geprägt ist. Bei einer Oper wie dem „*Tristan*“ aber sicher auch eine mögliche Herangehensweise, die sich mit Sicherheit von den gängigen Konzepten unterscheidet und somit mögliche neue Impulse zu setzen vermag.

Obwohl die Vorgaben und Rahmenbedingungen bei diesem Projekt enger gefasst waren als beispielsweise beim Masterprojekt an der TU Berlin (siehe Heft #006) sind interessante Studien entstanden, die im Rahmen dieser Publikation jedoch nur angedeutet werden sollen.

Rekapitulierend lässt sich nach den erfolgten Projekten feststellen, dass der Rahmen von Abschlussarbeiten aufgrund der eingeschränkten Möglichkeiten des Austauschs von Studierenden und Dozenten zwar interessante Impulse hervorbringt, für die Zukunft jedoch eine intensivere Kommunikation angestrebt werden sollte. Dies kann am Besten über „*reguläre*“ Entwurfprojekte erfolgen, die das erlauben.

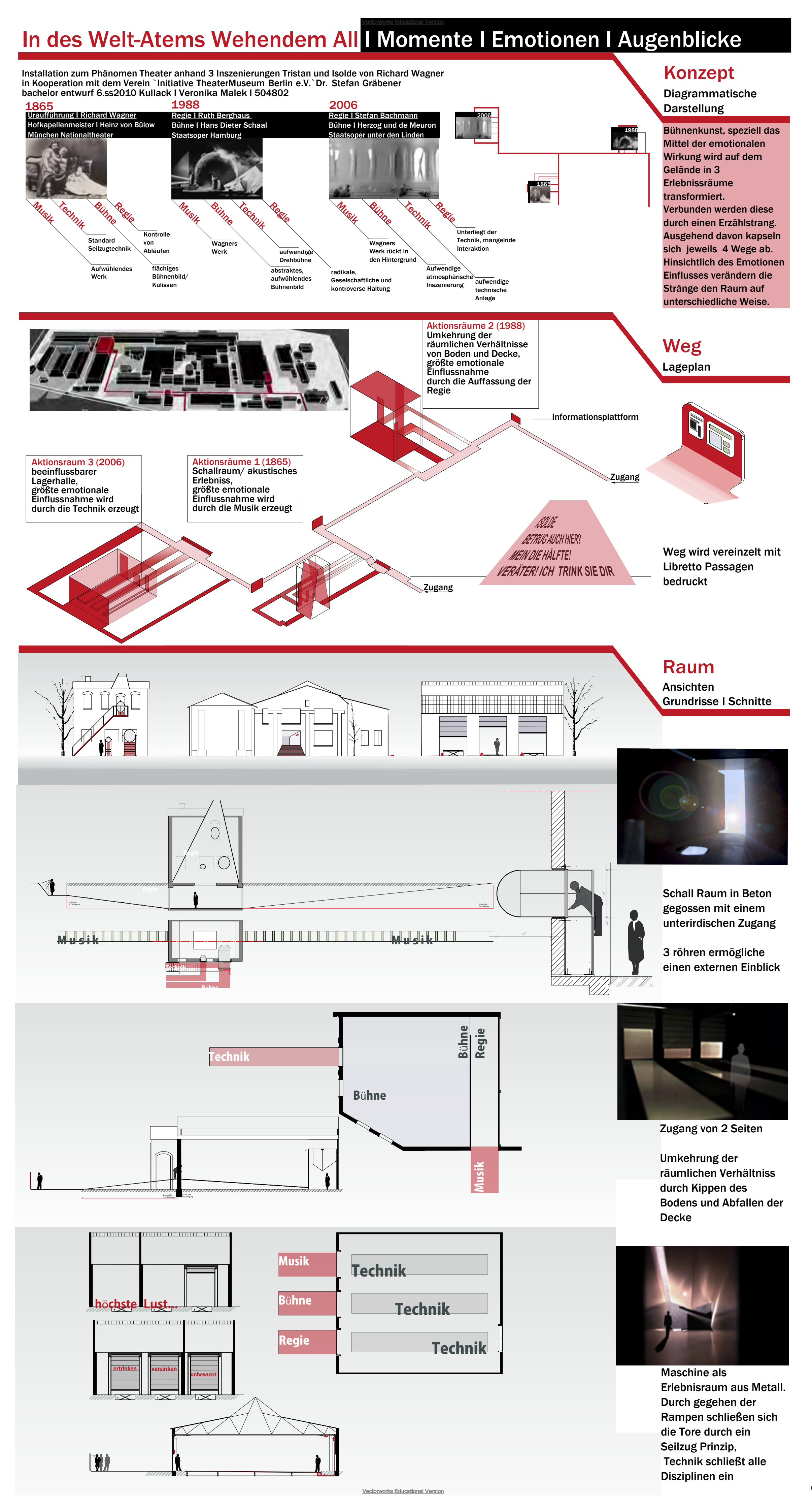


PETER BEHRENS SCHOOL OF ARCHITECTURE

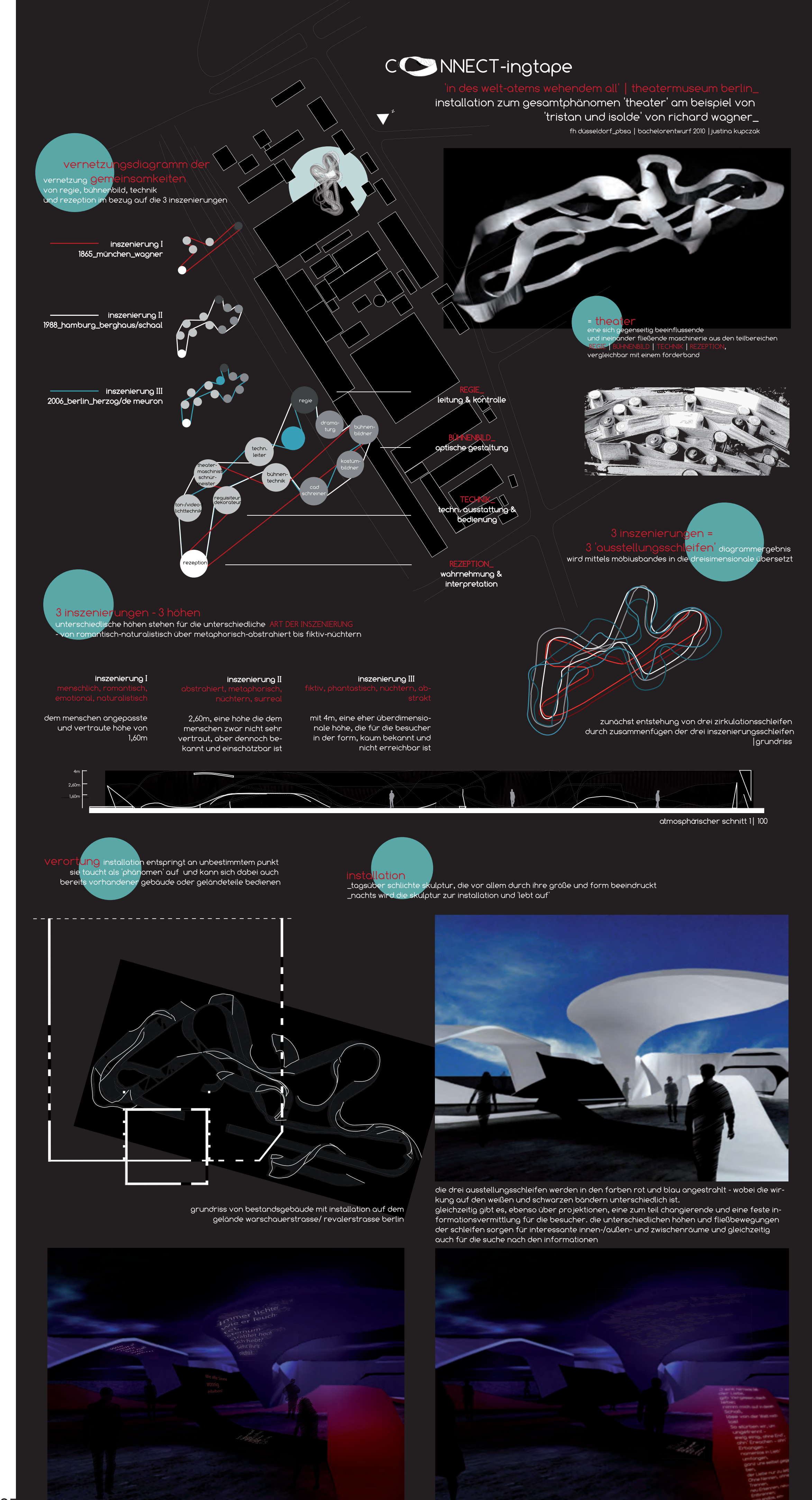
Prof. Dipl.-Ing. M.Arch. Tanja Kullack lehrt seit 2003 an der pbsa Düsseldorf und wurde 2005 zur ordentlichen Professorin berufen. Daneben hat sie umfängliche Lehrerfahrungen insbesondere an US-Universitäten vorzuweisen. 2000 gründete sie „*zweikant architekten, Büro für Architektur, Kommunikationsarchitektur und Innenarchitektur*“ in Köln/Berlin.

https://pbsa.hs-duesseldorf.de/personen/kullack/Seiten/default.aspx
http://www.zweikant.com

Die abgebildeten Arbeiten wurden als Ausstellungstafeln für „Faszination der Bühne“ von den Studentinnen im Oktober 2010 erstellt und sind hier in Gänze wieder gegeben.



Veronika Malek



Justina Kupczak

„in des welt-atems wehendem all, ERTRINKEN, VERSINKEN, UNBEWUSST, HÖCHSTE LUST“

BachelorEntwurf **TheaterMuseumBerlin** // Prof. Dipl.Ing. MArch(USA) T. Kullack // Zusammenarbeit mit der „Initative für ein TheaterMuseum in Berlin e.V.“ // PBSA // Sommersemester 2010 // Kirsten Döpper 505247

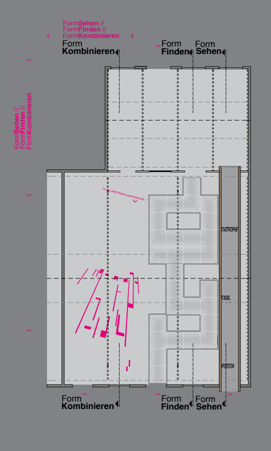
Das Ausstellungskonzept soll drei Inszenierungen auf verschiedene Weise räumlich thematisieren. In der Installation wird die jeweilige Haltung in Form einer räumlich begehbaren Transformation vermittelt. Drei Wege, die im selben Raum enden. Dem **Liebestod**.
Je nach dem welchen Weg der Besucher geht, erfährt er den **Liebestod** auf eine andere Art. Die Art und Weise der Informationsvermittlung reflektiert den Inszenierungsansatz. Die Sachinformationen beziehen sich auf die Analyse der Regie, des Bühnenbild, der Rezeption und der Bühnentechnik.

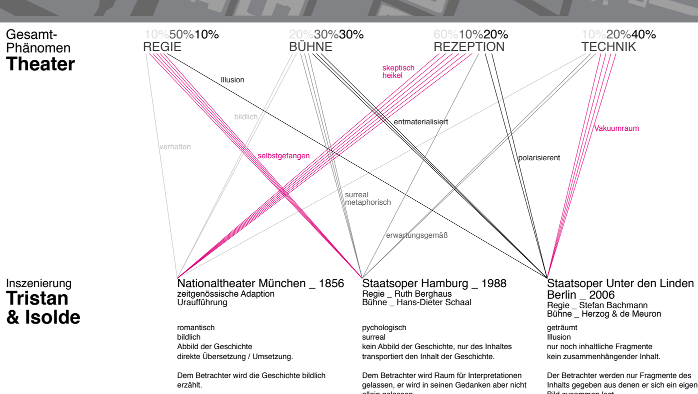
Der Weg, der für die Inszenierung von 1856 im Nationaltheater München steht, ist ein grader Weg der für den Besucher direkt erfassbar und verständlich ist. Er lässt keine Fragen auf kommen und wenig Raum für freie Interpretationen. Die Sachinformationen sind plakativ im Raum angeordnet. Der Gang definiert sich durch zwei Wände und einer Decke, dadurch ist der Weg von außen nicht einsehbar und der Besucher kann die anderen Wege nicht wahrnehmen.
Die Konstruktion der Formulierung besteht aus einem Ständerwerk, welches von beiden Seiten mit groben Spanplatten beplankt ist.

Der Gang, der die Inszenierung von 1988 in der Staatsoper Hamburg vermitteln soll, besteht aus einem leicht transparenten Tunnel, der in mehrere Abschnitte geteilt ist. Die Tunnel selbst als auch die Trennungen der Abschnitte bestehen aus einem textilen Material, welches mittels Zeltstangen in Form gehalten wird. Die Konstruktion wird von der Decke abgehangen, um noch filigraner zu wirken. Die einzelnen Abschnitet verlaufen orthogonal und labyrinthartig im Raum, so dass der Besucher den Weg suchen muss. Dabei entdeckt er immer wieder Informationen die er durch die Überlagerungen der Flächen anfänglich nur erahnen, zunehmend besser erkennen und erst unmittelbar davor stehend, lesen kann.

Die Haltung der Inszenierung von 2006 in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, wird dem Besucher in Form von Fragmenten, die den Weg weisen, vermittelt. Er ist, im Gegensatz zu den anderen Inszenierungen, im Raum nicht klar definiert. Die skupturalen Fragmente sind räumlich so angeordnet, dass der Besucher erst im Rückblick, den Zusammenhang erkennen kann. Ihr Bild fügt sich zu einem Text zusammen. Diese anamorphotische Installation ist am Boden, den Wände und der Decke befestigt und heben sich durch ihre Neonfarbe deutlich von der Umgebung ab, sind als Teil eines Ganzen erkennbar.

Der Besucher kann die Wege nicht vorzeitig verlassen oder wechseln. Im **Liebestod** laufen alle Wege zusammen, doch der Raum wird durch die einzelnen Formulierungen vollkommen unterschiedlich wahrgenommen.





Inszenierung **Tristan & Isolde**

	Nationaltheater München _ 1856	Staatsoper Hamburg _ 1988	Staatsoper Unter den Linden Berlin _ 2006
	zeitgenössische Adaption Uraufführung	Regie _ Ruth Berghaus Bühne _ Hans-Dieter Schaal	Regie _ Stefan Bachmann Bühne _ Herzog & de Meuron
	romantisch bildlich Abbild der Geschichte direkte Übersetzung / Umsetzung.	pychologisch surreal kein Abbild der Geschichte, nur des Inhaltes transportiert den Inhalt der Geschichte.	geträumt Illusion nur noch inhaltliche Fragmente kein zusammenhängender Inhalt.
	Dem Betrachter wird die Geschichte bildlich erzählt.	Dem Betrachter wird Raum für Interpretationen gelassen, er wird in seinen Gedanken aber nicht allein gelassen.	Der Betrachter werden nur Fragmente des Inhalts gegeben aus denen er sich ein eigenes Bild zusammen legt.
Formu-lierung	fassbar kalkulierbar voraussehbar auf Anhieb verständlich grader Weg, plakative Informationen.	einsam, auf sich bezogen Informationen erahnen, erkennen, sehen. finden und erkennen Raum für Interpretationen Wegabschnitte, Labyrinth.	diffus, unfassbar kein klarer Weg, nur noch Fragmente die immer wieder auftauchen und den Weg weisen.
	Form**Sehen**	Form**Finden**	Form**Kombinieren**

Die drei Wege stellen die Auffassung der drei ausgewählten Inszenierungen, in ihrem Ausdruck, ihrer Zerrissenheit und ihrer Formulierung dar. Drei unterschiedliche Auffassungen des Endes im **Liebestod**.
Entsprechend gelangt der Besucher in unterschiedlicher Weise an Informationen die ihm das GesamtPhänomen Theater näher bringen sollen.

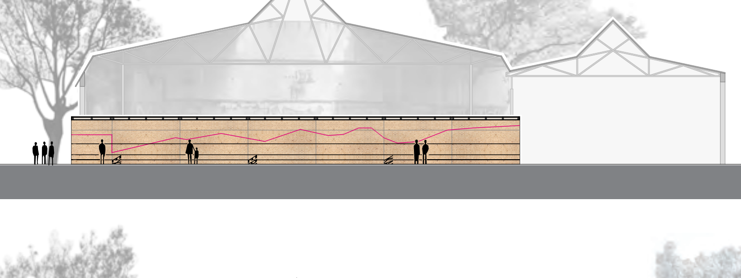
Isoldes Verklärung **Liebestod**

„in des Welt-Atems wehendem All, ertrinken, versinken unbewusst, höchste Lust.“

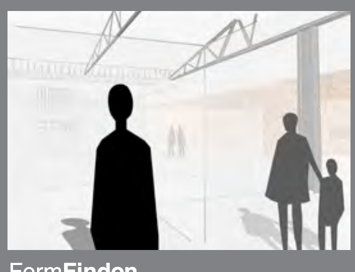
Es ist nur eine Bewegung, die ihrer Form nachrennt, ohne sie je zu finden. Derart zerrissen sucht der Mensch vergeblich jene Form, die ihm die Grenzen gäbe in denen er König wäre. Hätte nur etwas Lebendes auf dieser Welt diese Form, er wäre mit ihr ausgesöhnt.



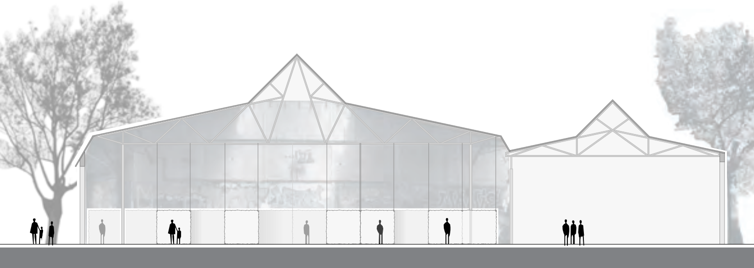
Form**Sehen**





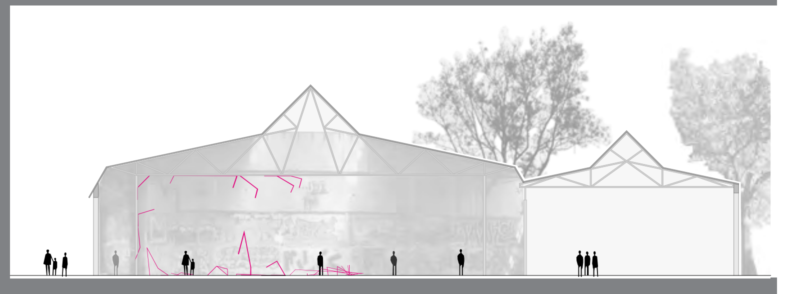


Form**Finden**





Form**Kombinieren**



Kirsten Döpper

KULTURELLES GEDÄCHTNIS

Der Fachinformationsdienst Darstellende Kunst

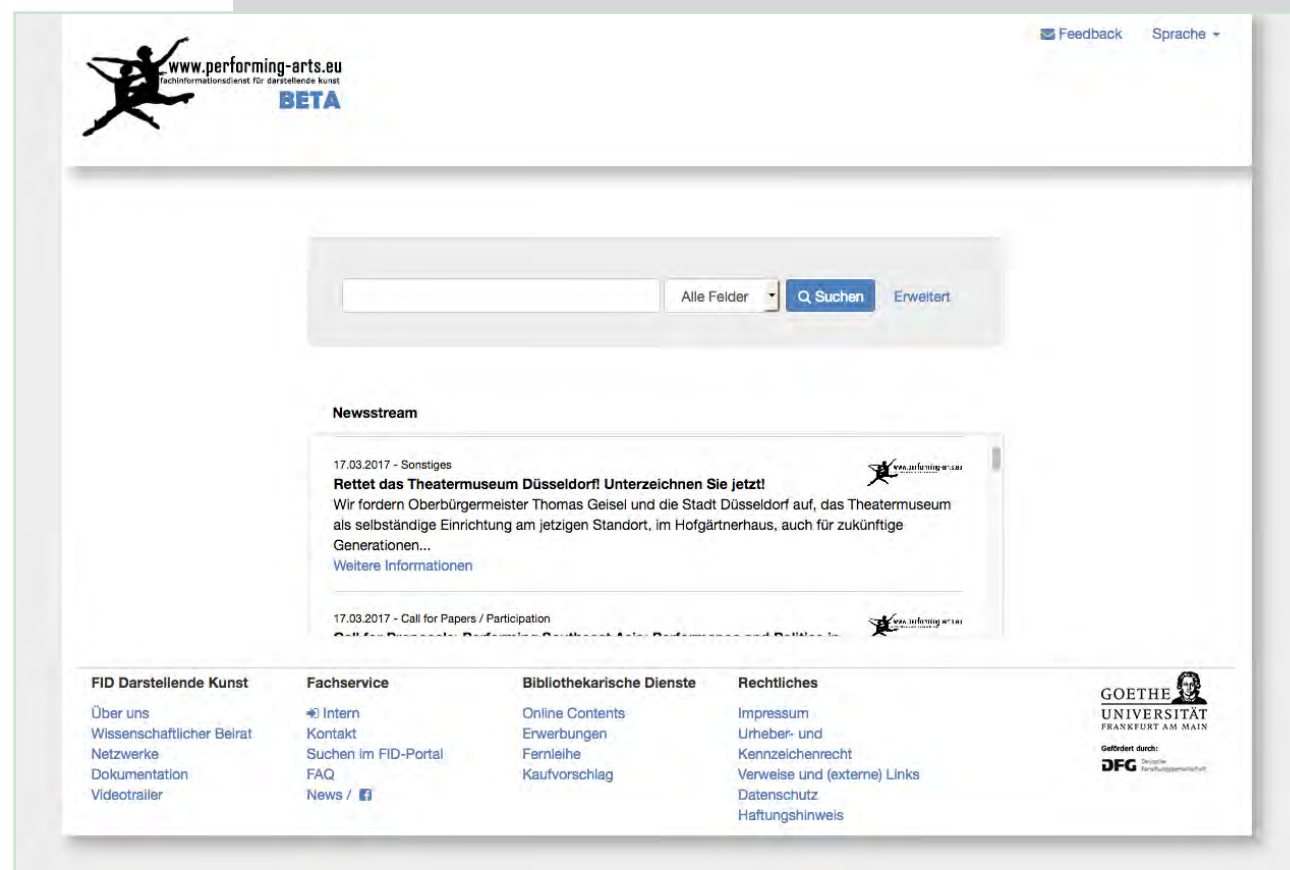
von Franziska Voß

Mit dem Ziel, Wissenschaftler*Innen aus dem Bereich der darstellenden Kunst einen bedarfsgerechten Zugang zu verschiedenen Wissensressourcen zu schaffen, wird an der **Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg** (Frankfurt/Main) seit 2015 der *Fachinformationsdienst (FID) Darstellende Kunst*[1] für die Theater- und Tanzwissenschaft aufgebaut. Die Arbeit mit Materialien und Büchern zu Theater und Tanz hat eine lange Tradition an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Über sechs Jahrzehnte, von 1950 bis 2014, wurde an der Universitätsbibliothek Frankfurt das Sondersammelgebiet Theater und Filmkunst[2] betreut. Diese Erfahrung und das gewonnene Know-how fließen in den Fachinformationsdienst mit ein. Das Projekt wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.

Das zentrale Vorhaben des *FIDs* ist die digitale Zusammenführung der Archiv-, Sammlungs-, Museums- und Bibliotheksbestände zur darstellenden Kunst unter einer Suchoberfläche. Angesichts der ohnehin stattfindenden DV-unterstützten Erfassung von Beständen und der Präsentations- bzw. Vernetzungsmöglichkeiten, die das WWW bietet, sowie der Bedürfnisse und Gewohnheiten neuer Nutzergenerationen ist es nur folgerichtig, die Daten zusammengeführt an einem Ort im Internet sichtbar werden zu lassen. So einleuchtend dieser Ansatz klingt, so kompliziert ist die Umsetzung. Fehlende Standards bei der Erschließung, eine prekäre Finanzierung und nicht zuletzt die Bedenken, Katalogdaten in einem übergeordneten Portal zur Verfügung

1 http://www.performing-arts.eu/
2 http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/sammlung_930.html

Abb. 1: Screenshot FID-Portal www.performing-arts.eu



zu stellen, führen dazu, dass das Archivmaterial zur performativen Kunst nur langsam im WWW sichtbar wird. So werden die für diesen Zweck akquirierten Daten vor ihrer Veröffentlichung im *FID*-Portal *www.performing-arts.eu* bearbeitet und in einen gemeinsamen Suchindex überführt werden.
Zurzeit sind etwa 470.000 Datensätze der Bestandsgeber und 12.400 Einträge zu Personen und Organisation durchsuchbar (Stand: März 2017). In naher Zukunft sind die Einbindung internationaler Archiv- und Sammlungsbestände sowie fachrelevanter Mediatheken geplant, deren Bestände von Aufzeichnungen und Mitschnitten von Theater- und Tanzinszenierungen für die Wissenschaft und Forschung von hoher Relevanz sind.
Neben der digitalen Zusammenführung von Beständen engagiert sich der *FID Darstellende Kunst* für eine institutionelle Vernetzung der Gedächtnisinstitutionen als auch für eine Intensivierung des Austausches zwischen den Vertretern der Fachwissenschaft auf der einen und der Archive, Sammlungen und Bibliotheken auf der anderen Seite. So war der *FID Darstellende Kunst* Gastgeber eines zweitägigen Arbeitstreffens, das im Rahmen der Mitgliederversammlung des *Bundesverbandes Theatersammlungen in Deutschland (TheSiD) e. V.* im September 2016 in Frankfurt/Main stattfand. Im selben Jahr wurde unter Mitwirkung des *FID* / auf Anregung des *FIDs* zudem die Arbeitsgruppe *ARCHIV*[3] der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) gegründet. Die *AG ARCHIV* soll dem Austausch und der gemeinsamen Weiterentwicklung von Forschungsansätzen dienen und sich darüber hinaus zu einem Forum für eine gemeinsame Interessensvertretung von Forschungs- und Gedächtnisinstitutionen im Bereich Theater, Tanz und Performance entwickeln.
Ausgehend von der Überlegung, dass Theater und Tanz Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft sind, müssen die Gedächtnisinstitutionen in ihrer Arbeit unterstützt werden. Durch die Bereitstellung indexierter Kataloge für das Fachpublikum und die interessierte Öffentlichkeit arbeitet der *FID Darstellende Kunst* an dieser Aufgabe mit.
Der Fachinformationsdienst Darstellende Kunst hat einen Videotrailer[4] produziert, der einen kleinen Einblick in Welt der Sammlungen gewährt und zur Erkundung dieser Bestände über das FID-Portal www.performing-arts.eu einlädt.

Die Autorin studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2015 leitet und konzeptioniert sie den FID Darstellende Kunst. Ihr Wirkungsfeld ist die digitale Bibliothek, für die sie an der Vernetzung der Gedächtnisinstitutionen zur darstellenden Kunst untereinander als auch mit ihren Nutzern arbeitet.

3 Initiatoren der *AG ARCHIV* sind Prof. Patrick Primavesi (Institut für Theaterwissenschaft Leipzig / Tanzarchiv Leipzig) und Franziska Voß (Projektleiterin des *FID Darstellende Kunst*).
4 http://www.performing-arts.eu/spages/trailer

Kontakt

Projektleitung und Koordination
Franziska Voß
Tel: 069/ 798-39574
f.voss@ub.uni-frankfurt.de

Technische Realisierung
Julia Beck
Tel: 069/ 798-39387
j.beck@ub.uni-frankfurt.de



Abb. 2: Videotrailer FID Darstellende Kunst

Theatrale Kartografien für Berlin

Erste Forschungsergebnisse aus der Theaterbausammlung

von Bri Newesely, Franziska Ritter, Olivia Danilsen

Die digitale Aufbereitung der Theaterbausammlung der TU Berlin (DFG-Projekt) liefert vielschichtige Anknüpfungspunkte zur zukünftigen Erforschung und Kontextualisierung der Sammlungsobjekte. Über 10.000 Fotos, Zeichnungen und Schriftstücke, die seit einem Jahr erfasst, digitalisiert und über die Datenbank des Architekturmuseums der TU Berlin online gestellt werden, bieten einen einzigartigen Querschnitt durch die mitteleuropäische Theaterbaulandschaft im 20. Jahrhundert. Eine umfassende Beschreibung dieses Vorhabens ist in Ausgabe 006 dieses Magazins im Frühjahr 2016 erschienen.

Derzeit wird die Sammlung auf ihr Potenzial zur Weiterführung der bisherigen Recherchearbeit untersucht: die **Nachlässe des Bühnentechnikers Friedrich Kranich** (u.a. Bühnentechnik der Gegenwart I und II) und des **Nachkriegsarchitekten Gerhard Graubner** (u.a. Schauspielhaus Bochum, Wuppertal, Trier) bieten mögliche Themenfelder für Forschung und Lehre.

Ein weiteres Aufgabenfeld ist die genaue Ortsbestimmung und Georeferenzierung der Theaterbauten. Vorreiter auf dem Gebiet der Kartierung ist das Projekt „*International Observatory of Scenic Spaces*“ rund um Prof. Antoni Ramon an der Universitat Politècnica de Catalunya, welches Theaterbauten in Barcelona und anderen Metropolen in ihrer stadträumlichen Entwicklung historiografisch aufarbeitet und sichtbar macht. Prof. Dr. Bri Newesely (Beuth Hochschule Berlin) und Dipl.-Ing. Franziska Ritter (TU Berlin) entwickeln zur Zeit **theatrale Kartografien der Stadt Berlin** in Anlehnung an die langjährige Kooperationsarbeit mit Prof. Antoni Ramon und der Partnerhochschule in Barcelona. Diese Berliner Karten zeigen in 8 Zeitschnitten von 1690 bis heute die lebendige Entwicklung szenischer Orte der Theaterhauptstadt und können in ihrer Systematik später auf die Theater in Deutschland und in den Nachbarländern übertragen werden. Eine ebenso intensive Zusammenarbeit mit Ondrej Svoboda (Arts and Theatre Institute Prag) soll in einer Überarbeitung der Online-Plattform „*Theatre Architecture in Europe*“ münden und die Ergebnisse dieser Recherche langfristig und nachhaltig zusammenführen.

Seit mehreren Semestern erstellen Studierende der Beuth Hochschule im seminaristischen Unterricht einen Katalog der szenischen Orte Berlins, im

1 Kroll-Oper
2 Bellevuetheater
3 Saalbau im Zoologischen Garten
4 Artushof
5 Hansatheater
6 Wissenschaftliches Theater Urania
7 Bechsteinsaal
8 Moabiter Bürgersaal
9 Weinhaus Rheingold
10 Choralionsaal
11 Konzerthaus in der Lützowstrasse
12 Harmonium-Saal
13 Deutsches Künstlertheater
14 Theater in der Lützowstrasse
15 Die Katakombe im Künstlerhaus
16 Haus der Kulturen der Welt*
17 Akademie der Künste*
18 Philharmonie*
19 Berliner Kammerspiele
20 Gripstheater*
21 Tempodrom 1/2
22 Ballhaus Tiergarten
23 Kammermusiksaal*
24 Jugendkulturzentrum Pumpe*
25 Fabriktheater Moabit*
26 Wintergarten Varieté*
27 Theater am Potsdamer Platz*
28 Artenschutztheater*
29 TIPI am Kanzleramt*
30 Moabiter Theaterspektakel*
31 Inseltheater*
32 Blue Max Theater*
33 Gemeindesaal Moabit*
34 Berliner Schlemmer Varieté*
35 Theater X*

Rahmen von Abschlussarbeiten entstehen visuelle Kartografien einzelner Stadtbezirke wie z. B. Kreuzberg, Spandau und Reinickendorf.

Beispielhaft wird hier im Folgenden Einblick in die Masterarbeit von Olivia Danilsen zur **Analyse der theatralen Orte in Berlin-Tiergarten** gegeben: Diese Abschlussarbeit untersucht, wann, wie und wo hinsichtlich der bewegten städtebaulichen Geschichte Berlins die Integration von theatralen Räumen stattgefunden hat und welche Veränderungen des Raumverständnisses sich im Laufe der Zeit ergeben haben. Der Bezirk Tiergarten sticht dabei durch seine starken Kontraste hervor, gesellschaftlich wie strukturell. In einem Forschungszeitraum von 155 Jahren – beginnend 1861 mit der Eingemeindung der Ortsteile Moabit, Hansaviertel, Großer Tiergarten und Tiergarten Süd, über das von Kriegszerstörungen bewegte 20. Jahrhundert, der Teilung Berlins im Jahr 1961 und der Wiedervereinigung in 1989 / 1990 ergeben sich in diesem Bezirk bis zum heutigen Zeitpunkt insgesamt 35 theatrale Räume. Diese haben auf einer verhältnismäßig kleinen Fläche von rund 13,4 Quadratkilometern die Theatergeschichte Berlins auf unterschiedliche Weise mitbestimmt und zeigen in ihren Erscheinungsformen eine überraschende Vielseitigkeit: Aus einem ehemaligen Randgebiet der Stadt entwickelte sich ein weiteres kulturelles Zentrum der Theatermetropole Berlin. (Abb.1)

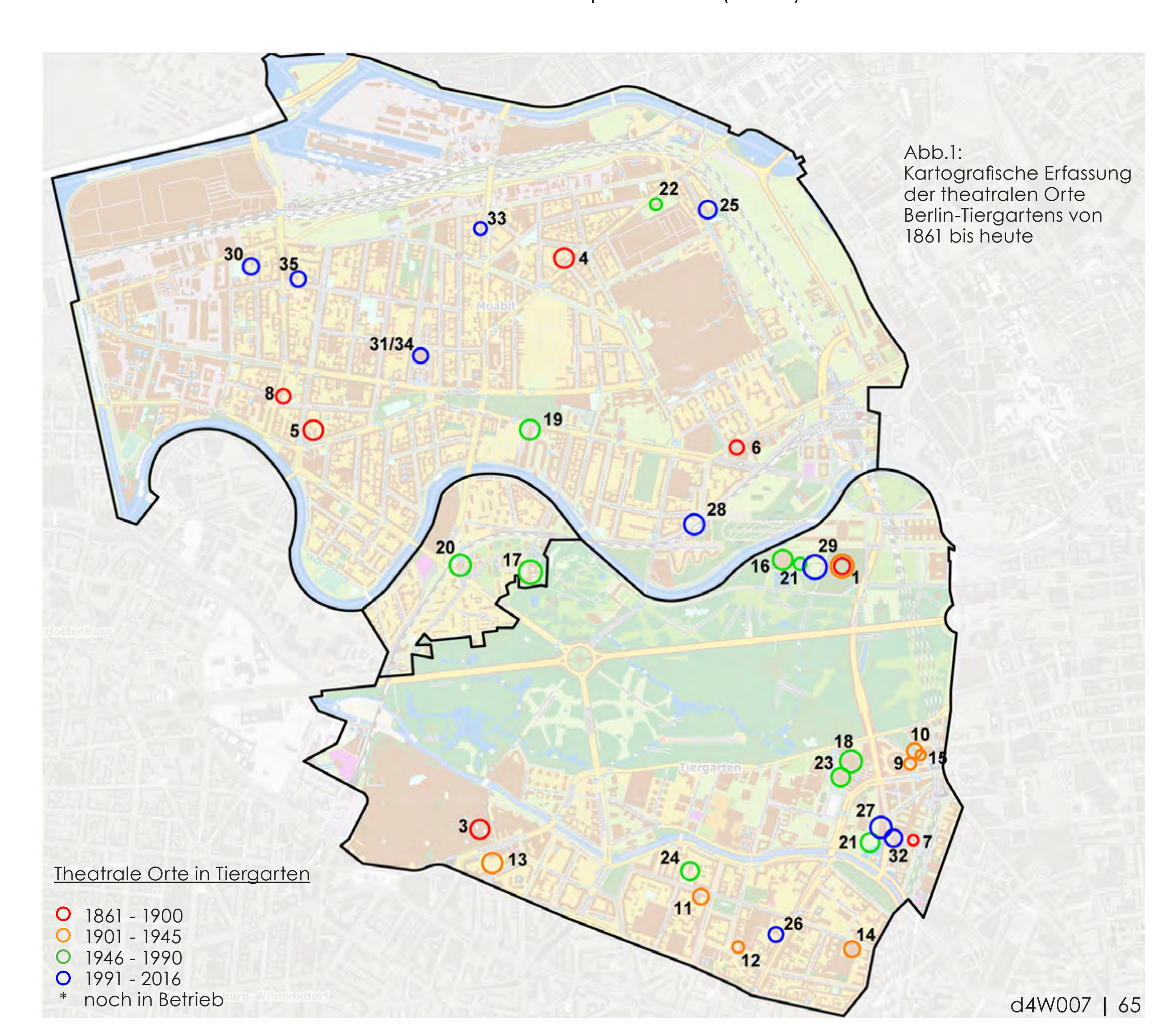
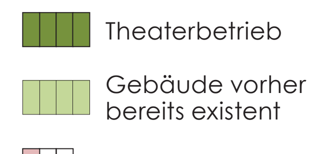


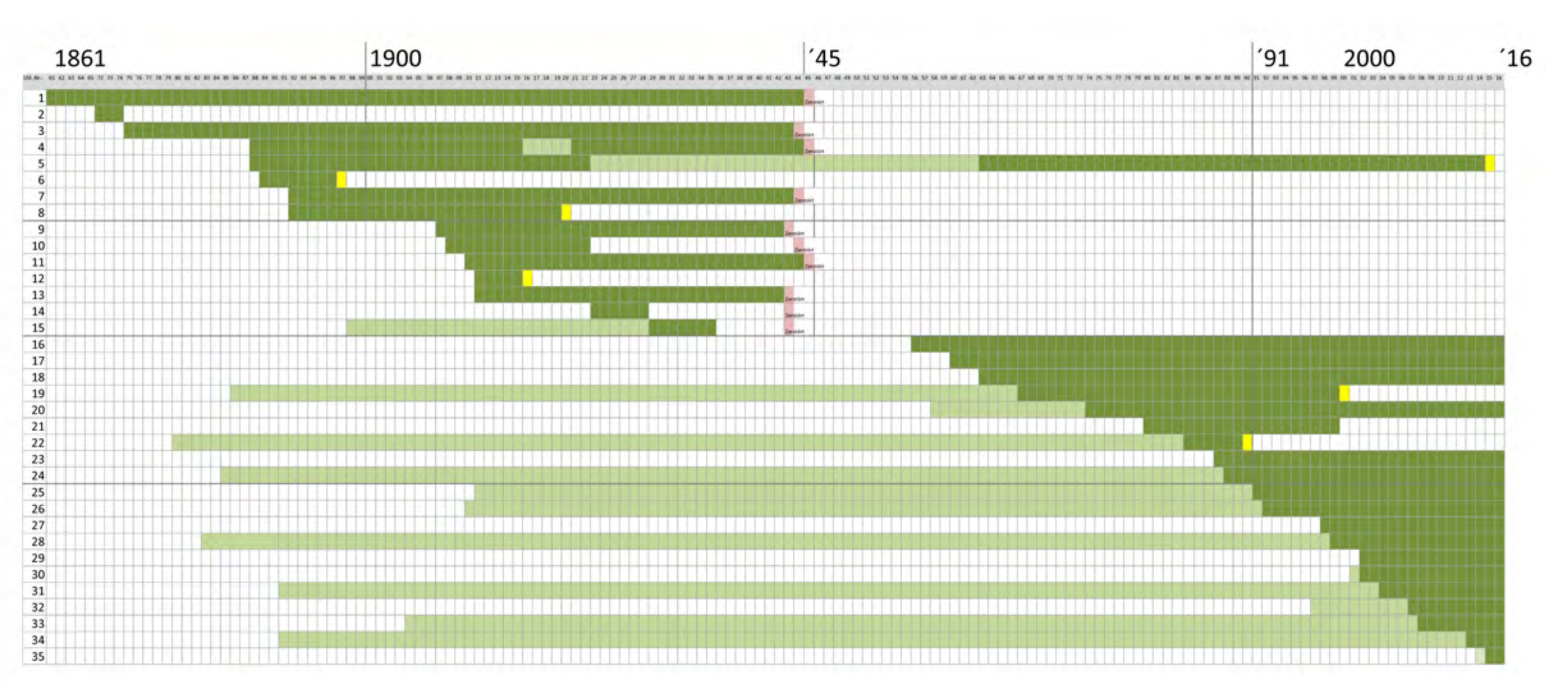
Abb.1:
Kartografische Erfassung der theatralen Orte Berlin-Tiergartens von 1861 bis heute

Davon ausgehend, dass der Bau von Theatern und die Entstehung eines theatralen Klimas zwingend mit der Entwicklung regionaler Stadt- und Sozialstrukturen zusammenhängt, analysiert und porträtiert die Masterarbeit die Theaterbauten zunächst chronologisch und ordnet sie dann in die Bezirksgeschichte ein. (Abb.2)

Dabei lässt sich feststellen, dass es bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges regionale Schwerpunkte in der Gestaltung der theatralen Raumstrukturen gibt. Vor Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich im dicht besiedelten Industrie- und Arbeiterviertel des Stadtteils Moabit vor allem Hinterhoftheater und kleine Varietébühnen in sehr engen räumlichen Verhältnissen eingerichtet, wohingegen ab 1900 renommierte Konzertsäle im bürgerlichen Süden des Bezirks entstanden. Bis 1939 handelt es sich bei nahezu allen Objekten um Neubauten, die für theatrale Zwecke errichtet wurden. Diese originären theatralen Räume wurden im Zweiten Weltkrieg weitestgehend zerstört, wie nahezu der gesamte Baubestand im Bezirk Tiergarten, darunter auch namhafte Theaterbauten wie die Kroll-Oper und das Deutsche Künstlertheater. Umso auffälliger sind die drei nach dem Krieg entstandenen Neubauten, die mit ihren außergewöhnlichen architektonischen Erscheinungsformen dort Platz fanden, wo durch den Krieg Freiflächen entstanden sind: die Philharmonie, das Haus der Kulturen der Welt und die Akademie der Künste (West). Diese Neubauten erfüllten hierbei nicht nur einen kulturellen Zweck, sondern dienten wie viele repräsentative Bauten als politisches Statement zur Zeit des Kalten Krieges innerhalb der geteilten Stadt, quasi in Sichtweite der Berliner Mauer. Ein ungebrochener Trend seit den 60er Jahren ist die (Um-)Nutzung bereits vorhandener Räume und Baustrukturen für

Abb.2: Zeitdiagramm der theatralen Nutzung 1861 bis heute





1 Kroll-Oper
2 Bellevuetheater
3 Saalbau im Zoologischen Garten
4 Artushof
5 Hansatheater
6 Wissenschaftliches Theater Urania
7 Bechsteinsaal
8 Moabiter Bürgersaal
9 Weinhaus Rheingold
10 Choralionsaal
11 Konzerthaus in der Lützowstrasse
12 Harmonium-Saal
13 Deutsches Künstlertheater
14 Theater in der Lützowstrasse
15 Die Katakombe im Künstlerhaus
16 Haus der Kulturen der Welt
17 Akademie der Künste
18 Philharmonie
19 Berliner Kammerspiele
20 Gripstheater
21 Tempodrom 1/2
22 Ballhaus Tiergarten
23 Kammermusiksaal
24 Jugendkulturzentrum Pumpe
25 Fabriktheater Moabit
26 Wintergarten Varieté
27 Theater am Potsdamer Platz
28 Artenschutztheater
29 TIPI am Kanzleramt
30 Moabiter Theaterspektakel
31 Inseltheater
32 Blue Max Theater
33 Gemeindesaal Moabit
34 Berliner Schlemmer Varieté
35 Theater X

szenische Zwecke, der heutige theatrale Raumbestand ist daher von hoher Individualität geprägt. Zwar ist der Neubau von Theatern fast zum Erliegen gekommen, dennoch befindet sich der Bezirk weiterhin in einer theatralen Wachstumsperiode, wie das Zeitdiagramm der theatralen Nutzung in der Abbildung eindrücklich visualisiert.

Durch die neue Methode der schnitträumlichen Überlagerung aller 35 Theatergebäude konnten die Gebäude auch zeitunabhängig miteinander verglichen und dann typologisiert werden. (Abb.3) Obwohl der maßgebliche Teil der untersuchten Theater nach der Reformtheaterbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden ist, lassen sich in Berlin-Tiergarten kaum moderne Theaterraumkonzepte finden. Die in Erscheinung getretenen Bühnenraumformen entsprechen größtenteils dem klassischen Konfrontationsprinzip, sie sind parallel der Längsachse symmetrisch und rechteckig angelegt. Das durchschnittliche Flächenverhältnis von Bühne und Auditorium liegt bei 1:4, was dafür spricht, dass die jeweils anvisierte Zuschauerzahl gegenüber der bühnentechnischen Entwicklung und der aufwendigen szenischen Inszenierung in den Vordergrund gestellt wurde.

Ein großer Teil der Quellen dieser Forschungsarbeit stammt aus den bereits digitalisierten Zeichnungen der Theaterbausammlung der TU Berlin, weitere Pläne aus der Bauaktenkammer und dem Landesarchiv ergänzen die Recherche. Zur weiteren Analyse der Grundrisse ist eine Herangehensweise etabliert worden, die die Studentin Birte Dördelmann bereits 2015 für ihre Masterarbeit „***Methodenentwicklung zur Bestandsaufnahme theatraler Raumstrukturen*** – *Schauspielorte in Berlin Kreuzberg seit 1850*“ angelegt hat. Ein differenziertes Farbschema kennzeichnet dabei die verschiedenen baulichen Grundstrukturen des Theatergebäudes: Zum einen gibt es die betriebsinternen nicht-öffentlichen Bereiche, die z. B. von Technikern und

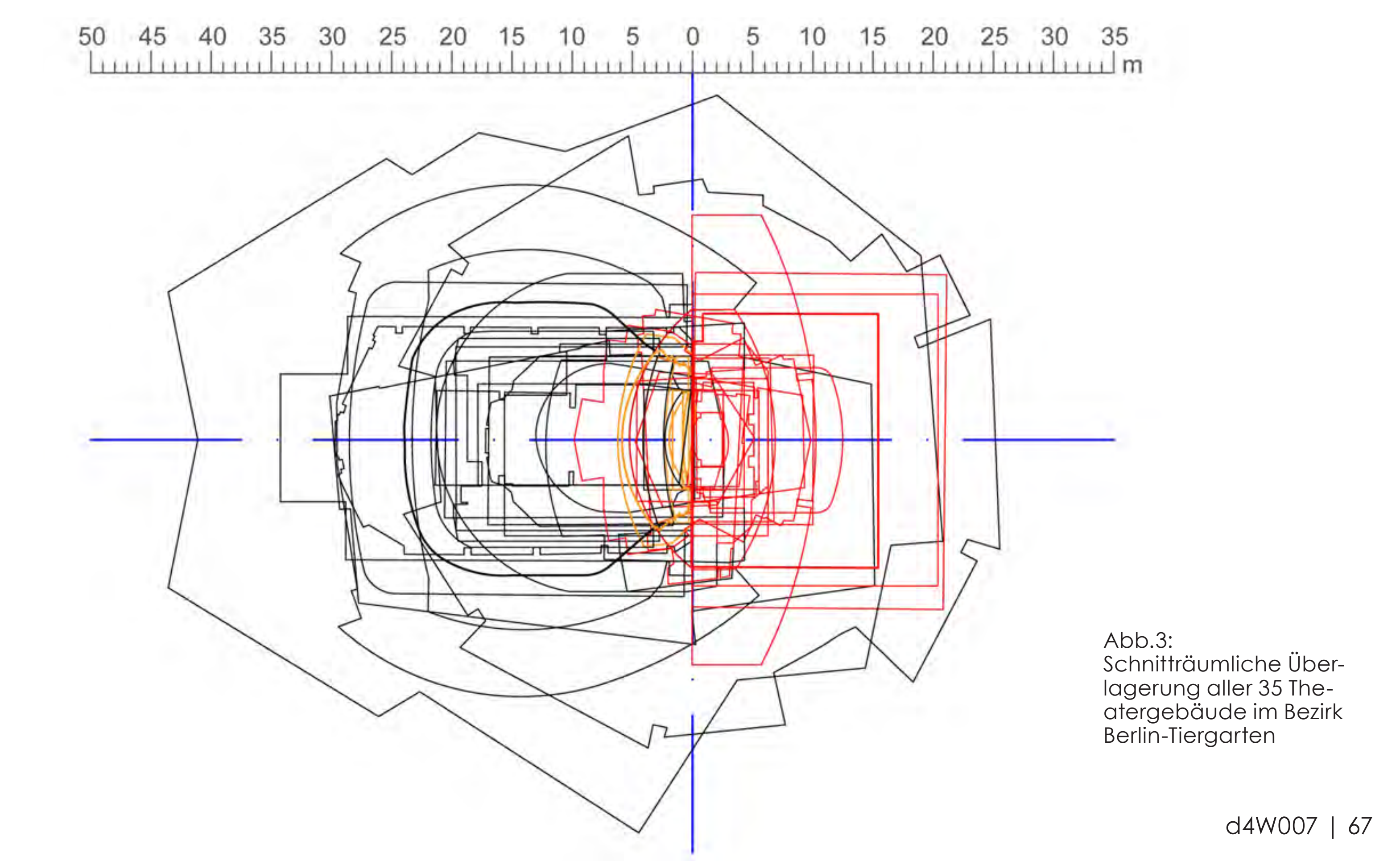


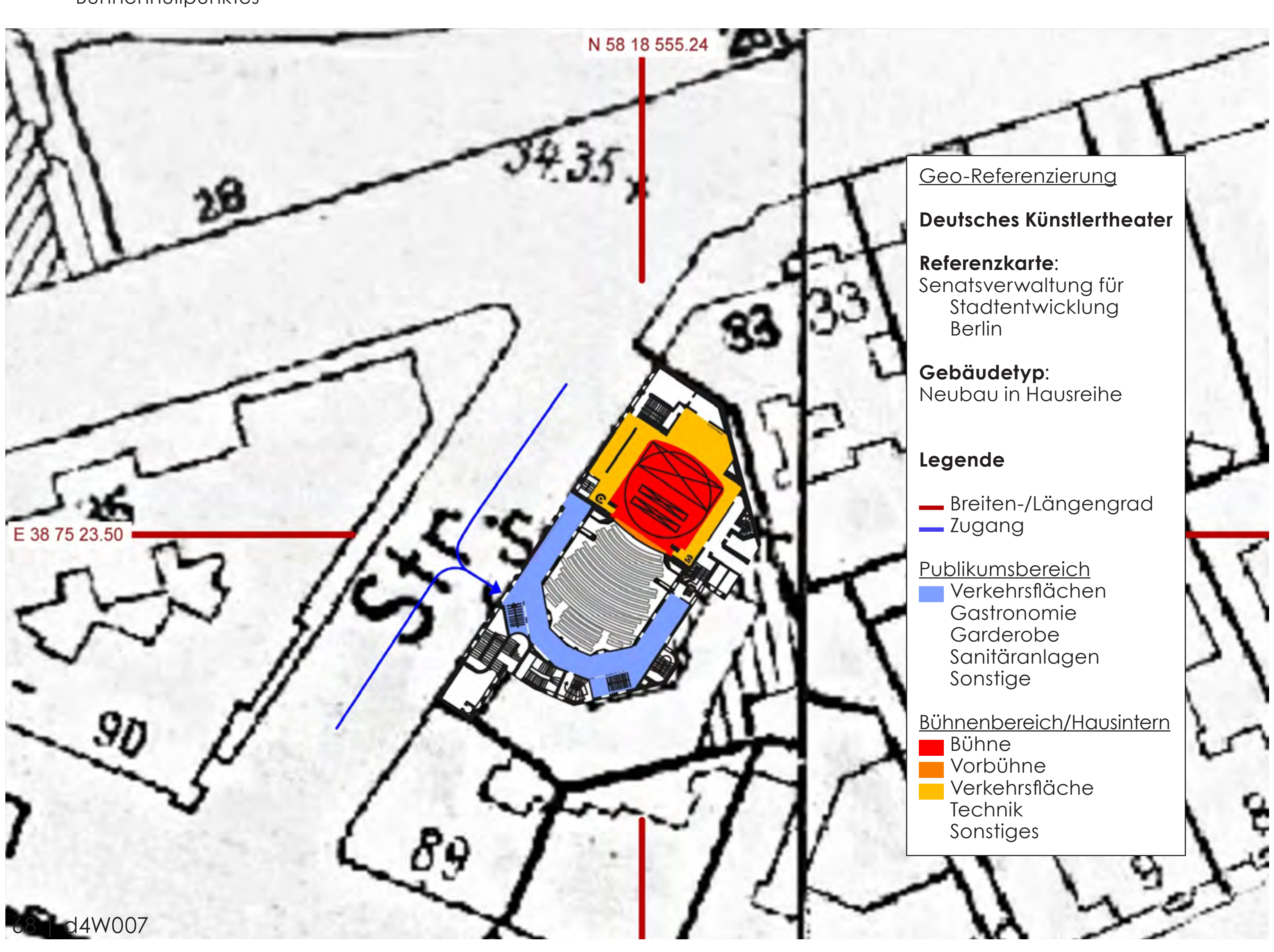
Abb.3:
Schnitträumliche Überlagerung aller 35 Theatergebäude im Bezirk Berlin-Tiergarten

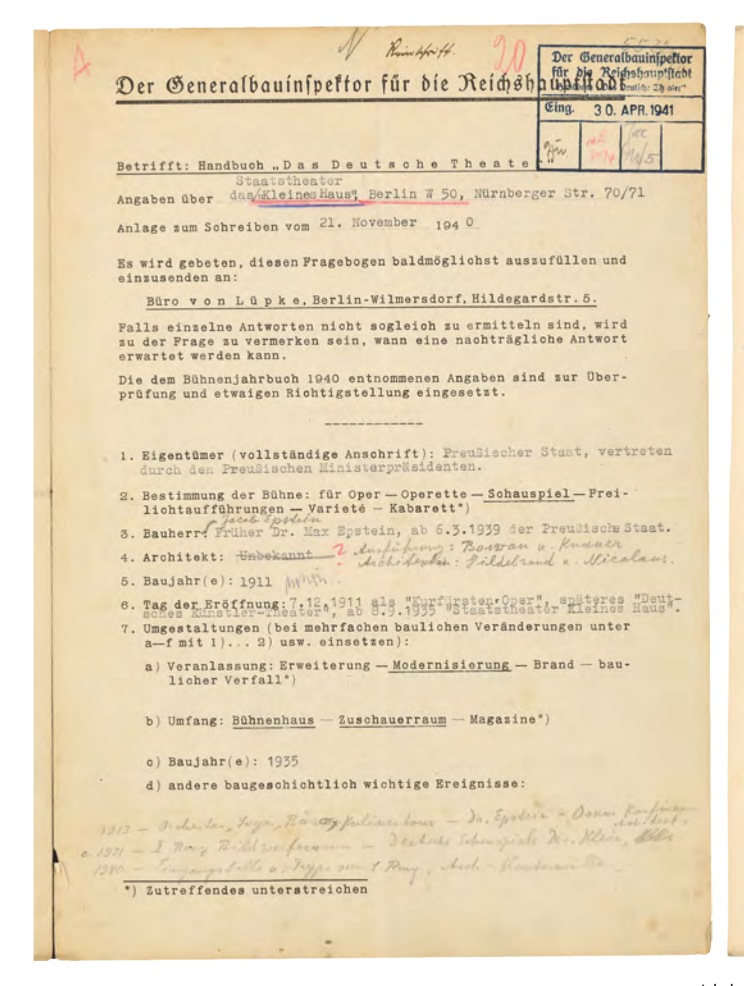
Darstellern genutzt werden (Rot- und Gelbtöne), zum anderen sieht man die öffentlichen Bereiche, die für das Publikum zugänglich sind (Blau- und Grüntöne). Damit wird eine zusätzliche visuelle Vergleichsmöglichkeit geschaffen, die sich durch die unaufwendige Übertragbarkeit auf weitere Grundrisse auszeichnet. (Abb.4)

Diese Schematisierung liefert ein weitaus detaillierteres Bild der theatralen Räume, von der Lage und Zugänglichkeit der Auditorien bis hin zur Bemessung von Fluchtwegen und sanitären Anlagen. Auch die Einbettung in historisches Kartenmaterial und die Georeferenzierung geben Aufschluss darüber, welche urbanen Grundvoraussetzungen für den Bau, den Betrieb oder die Einrichtung der theatralen Räume vorliegen.

Am **Beispiel des Deutschen Künstlertheaters** (auch bekannt als Kurfürsten-Oper oder Staatstheater - Kleines Haus Nürnberger Strasse) lässt sich die Herangehensweise der Analyse verdeutlichen: Das Theater wurde 1911 im südwestlichen Tiergarten erbaut. Zu diesem Zeitpunkt entwickelte sich durch die Inbetriebnahme der Dampfstraßenbahn eine infrastrukturelle Aufwertung des Gebiets, auf die eine rasante, dichte Bebauung erfolgte. Der Neubau eines Opernhauses als Solitär mit repräsentativem Charakter war aufgrund des fehlenden Baugrunds nicht möglich, sodass die Herausforderung für den Bauherren Max Epstein darin bestand, ein konkurrenzfähiges Drei-Sparten-Haus in einer beengten Baulücke zu errichten.

Abb.4:
Deutsches Künstlertheater, Lage im Stadtraum / Georeferenzierung des Bühnennullpunktes





Der Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt

Der Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt
Eing. 30. APR. 1941

Betrifft: Handbuch „Das Deutsche Theater"

Angaben über das Staatstheater „Kleines Haus", Berlin W 50, Nürnberger Str. 70/71

Anlage zum Schreiben vom 21. November 1940

Es wird gebeten, diesen Fragebogen baldmöglichst auszufüllen und einzusenden an:

Büro von Lüpke, Berlin-Wilmersdorf, Hildegardstr. 5.

Falls einzelne Antworten nicht sogleich zu ermitteln sind, wird zu der Frage zu vermerken sein, wann eine nachträgliche Antwort erwartet werden kann.

Die dem Bühnenjahrbuch 1940 entnommenen Angaben sind zur Überprüfung und etwaigen Richtigstellung eingesetzt.

----

1. Eigentümer (vollständige Anschrift): Preußischer Staat, vertreten durch den Preußischen Ministerpräsidenten.
2. Bestimmung der Bühne: für Oper — Operette — Schauspiel — Freilichtaufführungen — Varieté — Kabarett*)
3. Bauherr: Früher Dr. Max Epstein, ab 6.3.1939 der Preußische Staat.
4. Architekt: ~~Unbekannt~~
5. Baujahr(e): 1911
6. Tag der Eröffnung: 7.12.1911 als "Kurfürsten-Oper", späteres "Deutsches Künstler-Theater", ab 8.9.1935 "Staatstheater Kleines Haus".
7. Umgestaltungen (bei mehrfachen baulichen Veränderungen unter a—f mit 1)... 2) usw. einsetzen):

   a) Veranlassung: Erweiterung — Modernisierung — Brand — baulicher Verfall*)

   b) Umfang: Bühnenhaus — Zuschauerraum — Magazine*)

   c) Baujahr(e): 1935

   d) andere baugeschichtlich wichtige Ereignisse:

*) Zutreffendes unterstreichen

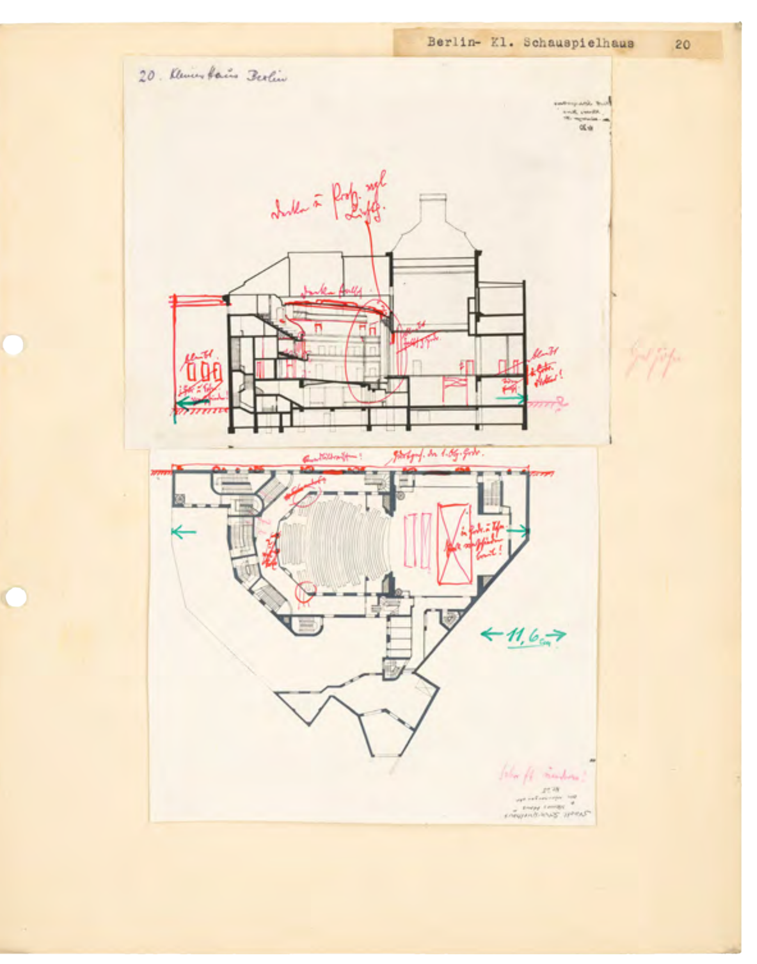


Abb.5 und 6 (oben):
Fragebogen, Grundriss und Schnitt des Deutschen Künstlertheaters für das Handbuch „*Das Deutsche Theater*" 1939 initiiert vom Generalbauinspektor der Reichshauptstadt Albert Speer

Abb.7 (unten):
Deutsches Künstlertheater Fassade 1941

Nach den Plänen der Architekten Hildenbrand & Nicolaus wurde das Theater innerhalb eines Jahres erbaut, die Fassade im neoklassizistischen Stil gehalten. Der Grundaufbau des Hauses entspricht einem klassischen Theaterbau, der Saal nimmt innerhalb des Gebäudes den größten Teil der Fläche ein. Deutlich wird, dass bedingt durch die vorgegebene Grundstücksgröße die Verkehrsflächen für Publikum und auch Mitarbeiter stark reduziert werden mussten. Auch der sehr steil geneigte zweite Rang deutet darauf hin, dass eine maximale Platzausschöpfung erreicht werden sollte.
Doch bereits zwei Jahre nach Eröffnung wurde der Architekt Oskar Kaufmann mit dem Umbau beauftragt, was sowohl die Beseitigung des Orchestergrabens, als auch die Anpassung der öffentlichen Verkehrswege nach den damaligen feuerpolizeilichen Vorschriften zur Folge hatte. (Abb.8)

Ein besonderer Eingriff und gleichzeitig die letzte bekannte Umbaumaßnahme, die zur Zeit des Nationalsozialismus in Staatstheatern üblich wurde, war der Einbau einer Mittelloge im ersten Rang des Zuschauerraumes. Über dieses Thema hat vor Kurzem die Studentin Susanne Oeser mit ihrer Masterarbeit „*Bauliche Veränderungen während der NS-Zeit am Beispiel der* „Führerloge“ interessante Ergebnisse vorgelegt und anhand der Archivalien der Sammlung der TU Berlin alle Berliner Theatergebäude untersucht. (Abb.9)

Durch die neuartige analytisch-vergleichende Bestandsaufnahme in Form von Kartografien entsteht ein vielschichtiges Bild der theatralen Landschaft Berlins, welches in dieser ausführlichen Detailschärfe bisher noch nicht vorliegt. Die komplexe Aufbereitung des historischen Materials wird das Verständnis für die zukünftige Auseinandersetzung, Bewertung und Konzeption von Theaterbauten voranbringen. Zusammenfassend lässt sich anhand dieser aufgeführten Beispiele zeigen, welch großes Potenzial für Kooperationen und weitere Forschungsprojekte die Theaterbausammlung der TU Berlin beinhaltet. Bis Februar 2018 werden alle 10.000 Archivalien der Sammlung erschlossen, digitalisiert und online für eine breite Öffentlichkeit zugänglich sein.

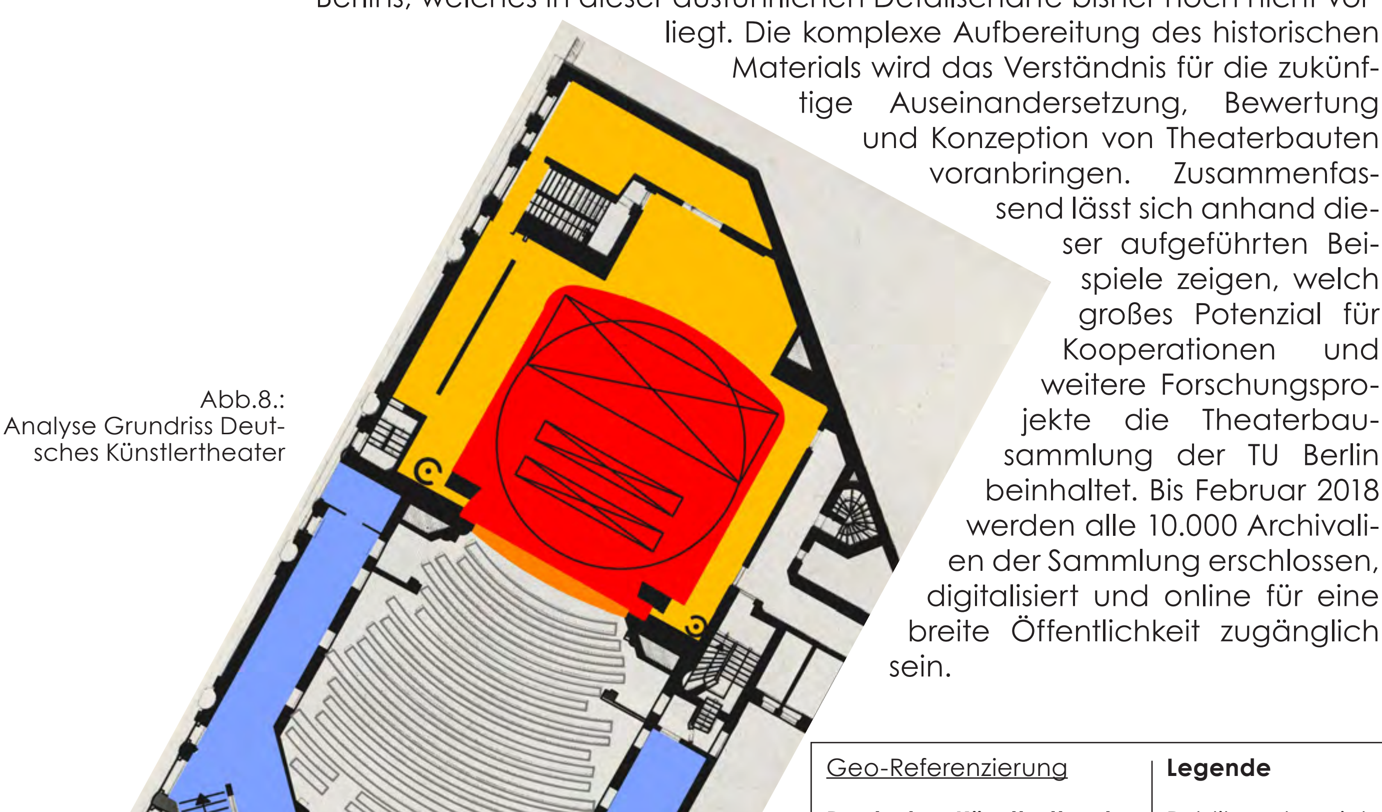


Abb.8.: Analyse Grundriss Deutsches Künstlertheater

Geo-Referenzierung	Legende
Deutsches Künstlertheater	Publikumsbereich
Referenzkarte: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin	Verkehrsflächen Gastronomie Garderobe Sanitäranlagen Sonstige
Gebäudetyp: Neubau in Hausreihe	Bühnenbereich/Hausintern Bühne Vorbühne Verkehrsfläche Technik Sonstiges

Prof. Dr. Bri Newesely (newesely@beuth-hochschule.de)
Professorin für Szenographie und Theaterbau an der Beuth Hochschule für Technik Berlin; Promotion „*Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart*“ (2008); Architektin, Bühnenbildnerin und Bühnenmeisterin; Studium der Bildenden Kunst und Architektur an der Universität der Künste Berlin (Diplom 1995).
Dipl.Ing. Franziska Ritter (franziska.ritter@tu-berlin.de)
Leiterin des DFG-Projektes Theaterbausammlung, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Koordinatorin und Dozentin des Masterstudiengangs Bühnenbild_Szenischer Raum der TU Berlin, Studium der Architektur an der TU Berlin und University of North London (Diplom mit Auszeichnung 2007), Ausbildung als klassische Musikerin
M.Eng. Olivia Danilsen (olivia_d@gmx.de)
Veranstaltungsplanerin und Konzeptionerin bei mediapool Veranstaltungsgesellschaft mbH, Bachelor- und Masterstudium Veranstaltungstechnik und -management (2016), Fachkraft für Veranstaltungstechnik

Links:
http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/
http://www.tu-buehnenbild.de/forschung/theaterbausammlung
https://studiengang.beuth-hochschule.de/veranstaltungstechnik/
http://espaciosescenicos.org
http://www.theatre-architecture.eu

Abbildung 1-5, 8:
Olivia Danilsen, Masterarbeit 2016 Beuth Hochschule für Technik Berlin, Betreuer: Prof. Dr. Bri Newesely, Dipl.-Ing. Franziska Ritter
Abbildung 5-7, 9:
Architekturmuseum der TU Berlin / Theaterbausammlung, Fotograf: N.N., Inventarnummern: TBS 025,01; TBS 025,07; TBS 025,10; TBS 025,13)



Abb.9:
Deutsches Künstlertheater Innenraum mit Führerloge 1941

Spielräume für die Zukunft
Zur Dynamik einer Theatersammlung
von Dr. Jürgen Kirschner

Die „*permanente Gegenwart, die komplette Abwesenheit von Gedächtnis und Geschichte*"[1] beklagt die Philosophin Carolin Emcke anlässlich der Amtsführung des neuen amerikanischen Präsidenten. In Zeiten, in denen eine historische Dimension scheinbar verzichtbar scheint und Debatten um Fake-News geführt werden, weil sich Diskurse weniger an gemeinsam anerkannten Tatsachen entzünden, lohnt ein Blick auf jene Einrichtungen, die sich dem kulturellen Erbe verschrieben haben.

Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland gehört zu den etwa 170 Kulturarchiven in Deutschland, die sich gegenwärtig als eigenständiger Teil der Archivlandschaft etablieren.[2] Auch die über fünfzig Sammlungen der Darstellenden Künste werden von den öffentlichen Händen gefördert. Aber oft hat die Unterstützung nicht gereicht, um Veränderungen bis zur Schließung zu verhindern. Jüngst wurde mit breiter öffentlicher Beteiligung in Düsseldorf über ein neues Kulturkonzept diskutiert. „*Zukunftsfähig machen statt Schließen*", titelte die Fachpresse über Strategien zum Erhalt des Düsseldorfer Theatermuseums.[3] Für die Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums ist die Zukunftsfähigkeit eng mit dem Begriff des kulturellen Erbes verbunden: „*Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum übernimmt Verantwortung für das kulturelle Erbe des Kinder- und Jugendtheaters als Grundlage für dessen Zukunft. Es informiert und berät*

1 Lärm SZ 18./19.02.17, S. 5
2 Thurmann-Jajes, Anne: Kulturarchive in Deutschland. Archivar 04/November 2016, S. 310-317
3 Karin Winkelsesser: Zukunftsfähig machen statt Schließen. Für den Erhalt des Düsseldorfer Theatermuseums am alten Standort. Bühnentechnische Rundschau 6/2016 s. 76-79

Ensembleportrait Hell on Earth © Jörg Metzner



Künstlerinnen und Künstler, Studierende, Pädagoginnen und Pädagogen sowie alle anderen Interessierten mit einem breiten Serviceangebot."[4] Auch dieser Teil der Kulturgeschichte soll also bewahrt werden – nicht rückwärtsgewandt, sondern am aktuellen Bedarf orientiert. Der Ansatz ist aber auch zukunftsorientiert, wenn der Bedarf der nächsten Generation/en mit bedacht wird. In Frankfurt am Main wird dies durch offene Standards erreicht, durch ein weitmaschiges Netz von Regeln und Bausteinen.

Ausgangspunkt der Sammlung sind die Spielpläne der Theater. Gespeist aus regelmäßigen aktuellen Lieferungen der Theater ist seit 1990 das zeitgenössische Archiv des Kinder- und Jugendtheaters aufgebaut worden. Mit den Druckschriften, Fotos, AV-Medien und Kritiken gibt es einen Überblick zur Entwicklung der Inszenierungen. Die retrospektive Abgabe eines Theaterarchivs ist die Ausnahme in einem dezentral konzipierten Netz von lokalen Theatersammlungen in Deutschland. Nur das Archiv der SCHAUBURG, des Kinder- und Jugendtheaters der Landeshauptstadt München, ist aus dem dortigen Stadtarchiv nach Frankfurt am Main gezogen. Beispielhaft lässt sich über die Druckschriften hinaus an den Produktions- und Verwaltungsordnern, den großformatigen Fotos und Plakaten wie den Medien die Entwicklung eines west/deutschen kommunalen Kinder- und Jugendtheaters zeigen.

Mit der Umschreibung des Kinder- und Jugendtheaters als Theater für junge Menschen und mit jungen Menschen werden zwei Eckpunkte in einem sich immer wieder neu definierenden Spektrum markiert. Ursprünglich ist die Sammlung dem weiten Begriff des Kinder- und Jugendtheaters unter Einschluss aller theaterpädagogischen Projekte gefolgt. In Abgrenzung zu anderen Spezialsammlungen wurden die verstreuten

4 http://www.kjtz.de/wir-ueber-uns/ 22.02.17



JES Junges Ensemble Stuttgart: Spielzeitheft 2016/2017

Nachweise des Theaters mit Kindern und Jugendlichen aus dem Archiv herausgenommen. Stattdessen wird in Frankfurt am Main das Archiv der Jugendwettbewerbe der Berliner Festspiele als Beispiel nicht nur für Theater mit Kindern, sondern auch für die anderen Sparten Literatur, Musik und Tanz der kulturellen Bildung geführt. Da inzwischen auch die Anbieter des Theaters für Kinder und Jugendliche ihr theaterpädagogisches Angebot ausbauen, findet dieser Bereich quasi durch die Hintertür wieder Eingang in die Sammlung. Daneben wird das überwiegend historische Archiv der Katholischen Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater weiterhin ergänzt und das zu diesem Praxisfeld gehörende Material der Spielberatungsstellen wird komplettiert.

Die bei dem Festival des Theaters für junges Publikum *Augenblick mal!* in Berlin seit 2009 eingereichten Vorschläge der Theater ergänzen das zeitgenössische Archiv. Dazu erweitern verschiedene Projekte zur aktiven Dokumentation des Theaters die Abgaben der Theater. Durch Fotoaufträge sind zunächst – bis vor zehn Jahren noch nicht übliche – Szenenfotos in Farbe entstanden. Später haben Figuren- und Schauspielerportraits bzw. Ensembleportraits das Selbstbild der Theater ergänzt. Zuletzt sind mit dem Material der Theater Videoclips als Illustration der Auswahlbegründung bzw. als Ausweis der künstlerischen Handschrift produziert worden. Entlang der urheberrechtlichen Gegebenheiten sind zu verschiedenen Themen multimediale Angebote im Web entstanden. Wird die Geschichte eines freien Theaters mit einem ausführlichen Interview und Fotos vorgestellt, wird die internationale Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters mit Texten, Bildern und mit Audio- und Videoformaten vermittelt.

Die Archive der Fachverbände sind kontinuierlich entwickelt worden. Nach der Sicherung der verstreuten Bestände der westdeutschen ASSITEJ, der Übernahme aus der Geschäftsstelle der ASSITEJ DDR und der Ergänzung dieser Berliner Sammlung zum ‚*Archiv des Kinder- und Jugendtheaters in der Deutschen Demokratischen Republik*' ist die Zusammenführung der Bestände in Frankfurt am Main vorgesehen. Dort werden die Abgaben des Generalsekretariats bzw. der nationalen Zentren als ‚*ASSITEJ International Archives*' geführt. Mit dem Aufbau einer historischen Dokumentation auf der Website *www.assitej-international.org*, vermehrten Anfragen und Abgaben, nicht zuletzt mit einer finanziellen Unterstützung der Sammlung wird das historische Interesse der internationalen Organisation deutlich. Wegen ihrer stärkeren Nutzung müssen auch die Spielpäne aller Länder differenziert aufgestellt werden.

War der Aufbau einer Fachbibliothek eine Aufgabe der ersten Stunde, werden inzwischen die neuen Stücke nicht mehr gebunden, sondern digital

über Einsendungen für den Deutschen Kindertheaterpreis und den Deutschen Jugendtheaterpreis eingesandt. Nach der retrospektiven Sammlung der Literatur zum Kinder- und Jugendtheater werden die überschaubaren Neuerscheinungen von Zeit zu Zeit angekauft und für die Präsenzbibliothek nachgebunden. Schon seit einigen Jahren werden die mit dem Umbruch in der Medienlandschaft zurückgegangenen Abonnements von Fachzeitschriften nicht mehr gebunden, ein anfangs beauftragter Zeitungsausschnittdienst ist schon nach wenigen Jahren storniert worden. Der Schwerpunkt hat sich von den Printmedien auf den Ausbau der Mediathek verlagert. Aus unterschiedlichen Quellen ist eine Palette von audiovisuellen Formaten in die Sammlung gelangt, von denen ein Teil im Haus konvertiert und digitallisiert wird.

Das Konzept zum Aufbau eines Bestandes im Kontext der schon vorhandenen Sammlungen, die Orientierung an eingeführten Formaten der Erschließung und die laufende Aktualisierung der technischen Infrastruktur sind drei Aspekte des Erfolgs. Dafür sind Regelwerke für die Erwerbung und zur Erfassung entwickelt und gepflegt worden. Gegenwärtig wird das früher nur zentrale Angebot mit Freihandbestand und Präsenzbibliothek auch im Hinblick auf die geänderte Nachfrage durch ein globales Angebot inclusive Datenbank-Recherche und Online-Bestand ergänzt. Mit dem Anwachsen digitaler Bestände sind die Dateien in die flexibel erweiterbare Cloud gewechselt, Regeln zur Datenhaltung werden konkretisiert und die Möglichkeiten zur Verwertung im Netz in der Bibliotheksordnung festgelegt. Zug um Zug werden auch die Datenbanken und die Online-Kataloge im Hinblick auf die üblichen Standards aktualisiert.
Die Angebote zur Beratung wenden sich ebenso an die im Zentrum und der Geschäftsstelle der ASSITEJ Bun-



Theater der Jungen Welt, Leipzig: Spielzeitheft 2016/2017

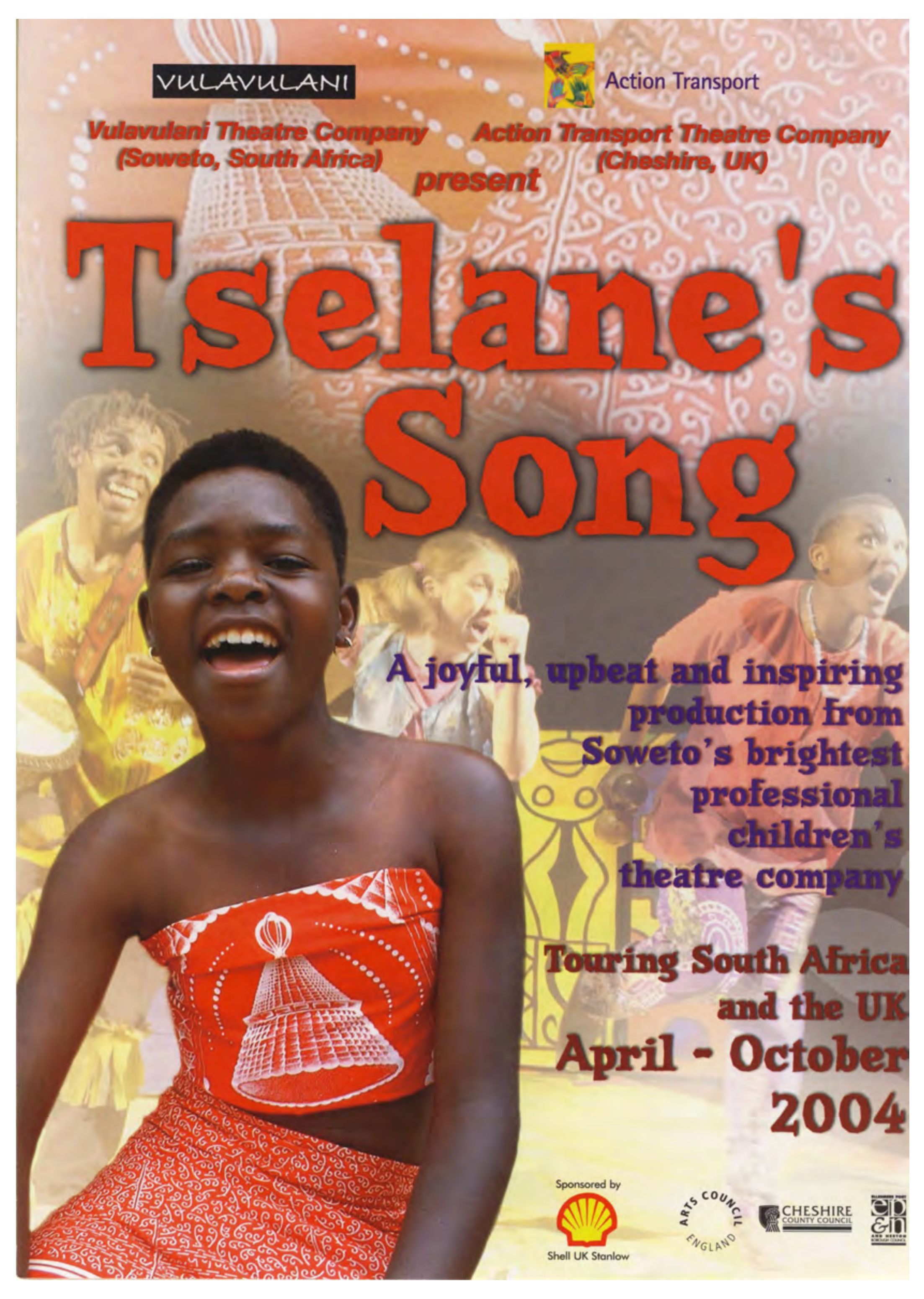
desrepublik Deutschland Tätigen wie auch an Dritte – zur Betreuung der Abgaben der Theater, zur Begleitung von Studium und Praxis, zur Partnerschaft in Forschung und Lehre und zur Kulturellen Bildung der Öffentlichkeit. Wie die Bestände haben sich auch die Formen der Vermittlung verändert. Statt Publikationen und Ausstellungen steht heute die digitale Dokumentation im Vordergrund. Dazu wird die Themenseite *www.jugendtheater.net* den sich immer wieder ändernden technischen Anforderungen und den wechselnden Erwartungen der User angepasst.

Ergänzt werden diese Angebote durch einen regen Fachaustausch auf unterschiedlichen Ebenen. Kulturgeschichte als Gegenstand wird in andere Fachgebiete wie die Medienpädagogik oder die Archivpädagogik hineingetragen. Im ‚*Bundesverband Theatersammlungen in Deutschland e.V.*' *(TheSiD)* werden überregional Aufgaben der Bewahrung und Vermittlung diskutiert. Und im Anschluss an den in der Ordnung des KJTZ formulierten Auftrag führt der Austausch mit dem Rechtsträger ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., dem Kuratorium als Fachaufsicht und den Kolleginnen und Kollegen zur Abstimmung über die jeweiligen Aufgaben. Es gibt offene Erwartungen und konkrete Wünsche, die an die Sammlung herangetragen werden. Zusammen mit dem teils rasanten Wandel der Artefakte werden diese Anforderungen in einer eigenen Agenda umgesetzt, in der offene Standards das Ineinandergreifen von Erwerbung, Erschließung und Vermittlung in immer neuen Variationen ermöglichen. So bilden die Diskurse über Theater in den Weltsprachen und die vielsprachigen Dokumente der Theater eine neue, aktuelle Herausforderung auf allen drei Ebenen. Mit seinen unterschiedlichen Bausteinen und der offenen Architektur bietet die Sammlung des KJTZ auch weiterhin Spielräume für die Zukunft.

Der Autor studierte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaften und Pädagogik in Köln und Frankfurt/Main. Seit 1990 ist er wissenschaftlicher Dokumentar des KJTZ und verwantwortlich für den Aufbau und die Führung der Sammlung in Frankfurt und Berlin.

http://www.kjtz.de

Alle Abbildungen sind dem Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland entnommen.



Action Transport Theatre Transport Company (Cheshire, UK) / Vulavulani Theatre (Soweto, South Africa): Tselane's Song

Back to the Future

Denk-mal-Drama und JugendTheaterProjekt

von Stephan Antczack

Scherbenklirren aus dem Off und ein Hochzeits-Marsch von Mendelsohn transferieren in die Zukunft des Jahres 2026: Neben der Mutter und dem Lehrer heiraten die beiden Mädchen „*Schnipp*“ und „*Schnapp*“. Der Trauspruch ist ein Zitat aus dem Tagebuch der Anne Frank: „*Und ob Du dann verheiratet oder unverheiratet bist, ob Du ein Kind kriegst oder nicht, ob die Ehre weg ist, auf das alles kommt es nicht an. Wenn Du nur weißt, das für Dein ganzes weiteres Leben jemand neben Dir steht, der Dich versteht, und den Du mit niemandem zu teilen brauchst!*“[1] Die Schule ist aufgelöst und durch Räume für Lernmöglichkeiten ersetzt. Thema des selbstorganisierten Lernens: Frauenfußball. Die Mädchen von 2016 sind inzwischen erwachsen und arbeiten als Bildungsbegleiter*in und Fußball-Star*in. Zehn Jahre zuvor wurden dagegen die fußballbegeisterten Mädchen „*Hip*“ und „*Hop*“ in der U-Bahn von neofaschistischen Jungen „*Bully*“ und „*Gully*“ angegriffen. Ort des Geschehens ist die U-Bahn-Linie 7, in unmittelbarer Nähe des Kinder- und Jugendzentrum „*Anton-Schmaus-Haus*“ (ASH), wo Proben und Premiere stattfinden. Das ASH der Neuköllner Falken war zweimal Ziel neofaschistischer Brandanschläge. Kürzlich wurde das Auto von Miriam Blumenthal, Bezirksverordnete der SPD und Vorstandsmitglied der Neuköllner Falken, in Brand gesetzt. Der Anschlag ist Teil einer Serie neofaschistischer Terrorangriffe in Neukölln. Eine Realität, mit der die KuJ in Britz leben müssen. Der Namensgeber des ASH, Anton Schmaus hatte bei der Verhaftung am „*Köpenicker Blutsonntag*“ 1933 drei SA-Männer erschossen. Er wurde im Januar 1934 durch SA-Leute zu Tode gefoltert[2].

Eine der nächsten Szenen wirft einen Blick in die tiefere Vergangenheit, auf das Jahr 1933. Vor dem Schwimmbad Neukölln begegnet Lehrer „*Bremse*“ mit dem Koffer aus dem Neukölner Museum den historischen Figuren Erich Mühsam (der in der Britzer Hufeisensiedlung in der Nähe des ASH wohnte) und Anton Schmaus. Hitlers Machtantritt wird thematisiert. Die Badmeisterin lässt alle drei nicht ins Bad: Juden sei der Zutritt zu städtischen Badeanstalten zu verwehren. Auf Empfehlung von Mühsam verkauft Lehrer „*Bremse*“ seinen Koffer an Elli Ziegler. Elli Ziegler gehörte mit ihrem Mann Erich zur Widerstandsgruppe um Heinz Kapelle, der sog. „*Rote Kapelle*“. Beide überlebten den Nationalsozialismus. In ihrem „*Laden*“ erhält Lehrer „*Bremse*“ eine Ahnung welche Dimension seine unfreiwillige Reise in die Vergangenheit

1 Anne Frank: Tagebuch, S.197

2 vgl. Hans Rainer Sandvoß, Widerstand in Köpenick und Treptow, Bd. 9, Berlin 2010; Annedore Leber: Das Gewissen steht auf, Frankfurt/M. 1966

hat. Den „*Laden*“ gab es tatsächlich: In der Weserstraße 177 bestand eine Leihbücherei mit illegalem Druckereibetrieb[3]. Der Koffer kann so wieder in den Besitz der Schauspielerin Ilse Bachmann gelangen. Bachmann war zwischen 1931 - 1938 mit dem jüdischen Filmkomponisten Werner Richard Heymann verheiratet. Ihr Koffer begleitete sie nach Amerika ins Exil. Nachdem 2. Weltkrieg kamen beide getrennt zurück. Ilse Bachmann erbte ein Neuköllner Mietshaus in der Weisestraße 3. Sie lebte bis zum 27. November 1985. Der Koffer wanderte vom Dachboden in einen Trödelladen in der Flughafenstraße, wo er vom Museum Neukölln entdeckt wurde. Er befindet sich heute in der Dauerausstellung „*99 x Neukölln*“[4].

Die Musik ihres Gatten, des Filmkomponisten Werner Richard Heymann, rahmt die Übergänge zwischen den Szenen („*Das gibt's nur einmal…*“, „*Ein Freund, ein guter Freund…*“ etc.) 2026 sinnieren im Stück der inzwischen alt gewordene Archäologe „*Grube*“ und „*Frau Dr. Hilfreich*“, die Mutter von „*Hip*“ und „*Hop*“, ob und wie eine Befreiung des Lehrers „*Bremse*“ aus dem Nationalsozialismus möglich sei. Immerhin seien seit seinem Verschwinden zehn Jahre vergangen. Sie begibt sich mit Hilfe ausgegrabener Objekte auf den Weg in die Vergangenheit und findet „*Bremse*“ im „*Zwangsarbeiter*innenlager Rudow*“ am Neudecker Weg.

Der Alltag wurde nach Tagebuch-Aufzeichnungen der Kazimiera Kosonowska geschildert. Diese hat als polnische Zwangsarbeiterin u.a. in dem Lager am Neudecker Weg in Rudow gelebt. Ihre Aufzeichnungen gehören zu den wenigen Dokumenten, die vom Alltag in den Zwangsarbeiter*innenlagern zeugen.[5] Am Ende befreit „*Frau Dr. Hilfreich*“ Lehrer „*Bremse*“ nach dem Vorbild des Herbert Tschäpe, ehemaliger Bezirksvorsitzender der Neuköllner KPD. Soweit das Stück.

3 vgl. Hans Rainer Sandvoß. Widerstand in Neukölln, Bd 4, Berlin 1990
4 vgl. Udo Gößwald (Hg.). 99 x Neukölln, Berlin 2010
5 vgl. Berliner Geschichtswerkstatt (Hg.). Erzählte Geschichte. Zwangsarbeit in Berlin 1940-1945, Berlin 2000



BTTF Raum für Lernmöglichkeiten
Foto: Ann Christin Dieber

Tschäpe wurde 1943 von seiner Lebensgefährtin Lisa Walter befreit. Gefangen war er im KZ-Außenlager Lichtenrade, kurzfristig arbeitete im Krankenlager in Mahlow. Von dort aus flohen die beiden mit der S-Bahn nach Berlin.[6]

Der Kreisverband Neukölln des sozialistischen Kinder- und Jugendverbandes - die Falken erhielt für das „*Bündnis für Bildung*" im Förderprogramm „*Kultur macht stark*" des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) zusammen mit der Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (BGW) und der Initiative Theatermuseum Berlin e.V.(ITB) eine erneute Förderzusage für 2016. Ausgerichtet wurde die Förderung durch das Programm „*Theater für alle*" vom Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT).
Teilgenommen haben 22 Kinder und Jugendliche (KuJ), 5 Jungen und 17 Mädchen. Die Alterspanne lag zwischen 10 und 18 Jahren. Die Kinder kamen überwiegend aus Süd-Neukölln. Die Fluktuation, die uns im Vorjahr sehr zu schaffen machte, konnte durch eine räumlich separierte Probenarbeit reduziert werden. Das Angebot war trotzdem offen und angebotsorientiert. Im neuen Durchgang war es Schwerpunkt eine Theatergruppe zu formieren. Das Ziel wurde erreicht. Die Gruppe probt derweil im dritten Jahr, im laufenden Betrieb des ASH.
Wir begannen mit der Re-Inszenierung des Stückes „*Hip und Hop im Untergrund*"[7] aus dem Vorjahr. Schön zu beobachten war, wie v.a. die jüngeren Kinder in der Gruppe alles dafür gaben, die Hauptrollen zu besetzen. Nach der Aufführung überlegten wir gemeinsam, wie es weiter gehen kann. Die Hochzeit war ausdrücklicher Wunsch der KuJ. Sie wollten außerdem, dass „*Anton Schmaus*" in dem Stück vorkommt. Gegenwartskonflikte der KuJ wurden thematisiert: Eine Teilnehmerin wurde gemobbt, weil sie angeblich „*zu dick*" sei. Tränen flossen. Eine weitere Teilnehmerin berichtete davon, dass sie bei der Fußball-WM mit dem Verweis auf die Schule, vorzeitig ins Bett musste. Eine Herausforderung an die Dramaturgie war es, die verschiedenen Bruchstücke zu einem neuen Stück zusammenzufügen.
Mühsam und Schmaus z.B. wurden schon 1934 ermordet, die Heymanns gingen 1933 mit ihrem Koffer ins Exil. Zwangsarbeiter*innenlager entstanden aber erst in den 40er Jahren. Das erste Stück schloss mit der Behauptung, Lehrer „*Bremse*" sei im Zwangsarbeiter*innenlager Rudow gelandet. Wie sollten fast zehn Jahre Zeitunterschied überbrückt werden? Wie und warum hätte er befreit werden können? Die BGW e.V. gab den Tipp: Es gab tatsächlich eine Lagerbefreiung (s.o.). Im September begannen wir mit Besuchen historischer Orten. Wir waren im Museum Neukölln und im Anne Frank Zentrum. Wir besuchten auf Anregung der ITB e.V. ein Kinder- und Jugendtheaterstück im Theater an der Parkaue. Die Premiere fand am 15.12.2016 vor rund 50 Zuschauer*innen statt.

6 vgl. Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hg.). Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Berlin, Berlin 2014
7 siehe DIE VIERTE WAND #006

Das Projekt bot Zukunftsmusik für die ITB e.V. Es zeigt, wie ästhetische Bildungsarbeit und außerschulische Geschichtsvermittlung verknüpfbar sind. Die KuJ beteiligten sich aktiv an der Klärung inhaltlicher und dramaturgischer Probleme. Die ästhetische Qualität der Darstellung hat sich enorm gesteigert. Komplizierte Zusammenhänge stellten hohe kognitive Anforderungen an die TN. Problem entstanden: Historische Inhalte brauchten eine kindgemäß Behandlung und Erklärung. Viele Ausstellungen durften wegen der Altersbegrenzung nicht besucht werden. So sind bildende Vorstellungen nur schwer aufzubauen. Für die ITB e.V. könnte das Projekt jedenfalls brauchbar sein: Wie wäre es mit der Vorstellung unseres Anliegens bei der Berliner Geschichtswerkstatt e.V. ? Die SJD - Die Falken, KV Neukölln nutzen gerne weitere Angebote der Initiative. Das Projekt machte das ASH für Theater-Veranstaltungen bespielbar. Auch das liesse sich nutzen...

Der Autor ist Theaterpädagoge BuT und staatlich examinierter Kunstpädagoge, sowie Geschichtsdidaktiker. Er lebt und arbeitet in Berlin.



BTTF Mobbing-Szene
Foto: Ann Christin Dieber

Staging the Scotish Rite

Degree Productions of Freemasonry

by Wendy Waszut-Barrett, Ph.D.

An unusual type of performance appeared when the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry created degree productions, coinciding with the rise of the American scenic studio system. Scottish Rite degrees were performed in proscenium theatres with elaborate counterweight rigging systems, massive scenery collections and electrical lighting. These fraternal theatres rivaled many of their professional counterparts throughout the country, especially on Broadway. Masonic information once intimately revealed to a single candidate in a dimly lit room, was now staged for hundreds of members under the glare of electric lights.

figure 1
View of the Santa Fe Scottish Rite auditorium from behind a cut drop. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett

Each Masonic degree signified a specific level of membership. The first three degrees of the Symbolic Lodge provided candidates with a basic introduction to the Craft and a general understanding of Masonic symbolism. The third and final degree of a Master Mason in a Symbolic Lodge depicted the construction of King Solomon's Temple and assassination of the chief architect Hiram. After completing the third degree, Master Masons were able to join a variety of other fraternal groups, such as the Ancient and Accepted Scottish Rite. The Scottish Rite offered twenty-nine avenues for philosophical exploration of material introduced in the first three degrees of the Symbolic Lodge. The fourth through thirty-second degrees included events surrounding the reign of King Solomon, as well as delving into other popular legends (figure 1). Degree productions evolved from allegorical tales that were part of the Masonic ceremony and performed in in the central area of a lodge room around an altar. Each Scottish Rite degree could function as a single play, with multiple acts and



figure 4
1896 Painted detail of Hades used for the 18th degree in Pasadena, California. Scottish Rite. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett

numerous scenes. A single degree production could take between one to four hours to perform, depending on the director and number of actors for the scene. Some productions for large Scottish Rite stages included enormous casts where 450 individuals performed on stages up to ninety-six feet wide.



The inclusion of degree productions contributed to a rapid increase in membership with significant funds deriving from initiation fees and membership dues. This financial support facilitated the construction of impressive performance facilities throughout the country. Immense edifices were constructed with state-of-the-art counterweight rigging systems, painted scenery, electric light, and ornate costumes. They were especially popular in remote locales where access to popular entertainment remained limited. The average Scottish Rite theatre included a scenery collection that typically numbered between 70 and 120 drops (see figure 2). In addition to painted drops, Scottish Rite theatres purchased between 75 and 150 supplemental pieces to accompany their painted drops, such as the boat profile and ground rows still used at the Masonic Center in Grand Forks, North Dakota. Scottish Rite degree productions placed amateur actors in professional renditions of King Solomon's Temple, King Cyrus' throne room, and King Darius' festival palace (see figure 3). Gothic cathedrals, Medieval catacombs, mausoleums, armories, dungeons, ancient ruins, secret vaults, rocky passes, seascapes, Egyptian temples, and the fiery underworld all provided the required environments for Scottish Rite degrees (see figures 4 and 5).

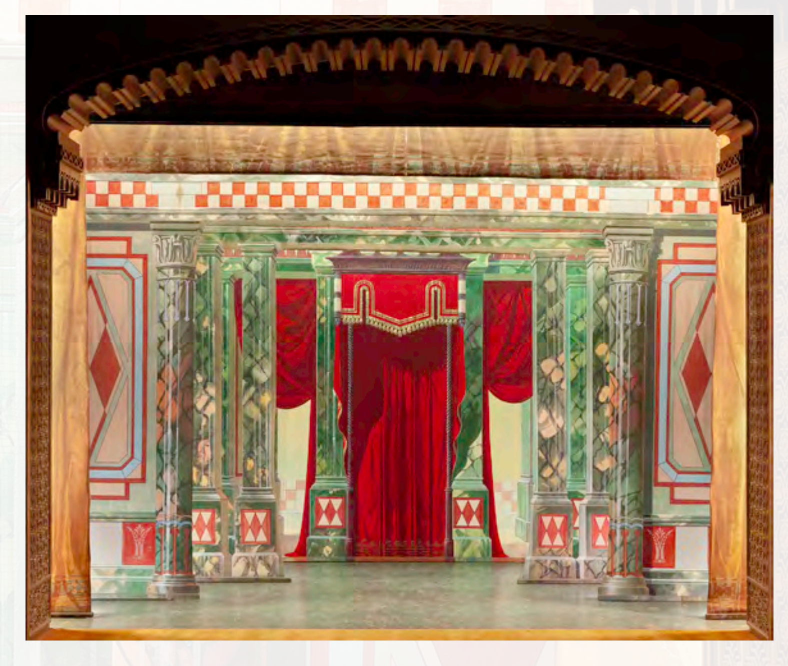


figure 2 (top)
Wooden arbors for counterweight system deigned and built by Sosman & Landis Studio of Chicago, Illinois, for the Scottish Rite theatre in Santa Fe, New Mexico during 1912. Photograph courtesy of Jo Whaley.

figure 3
1912 Painting of King Solomon's throne room used for the 6th and 9th degrees in the Scottish Rite at Santa Fem New Mexico. Photograph courtesy of Jo Whaley.



figure 5
1901 Painted detail of King Solomon's ruins used for the 15th degree in Austin, Texas. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett



figure 6
Sosman & Landis cene design for 10th Degree of the Ancient and Accepted Scottish Rite. Holak Collection(PA49). University of Minnesota Libraries, Performing Arts Archives. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett

The demand for Scottish Rite theatres coincided with the rise of the American scenic studio system and ever-expanding transportation network. Scenic studios took advantage of this extensive railway system, employing traveling salesmen who journeyed to prospective clients with model stages and sets of stock Masonic designs (see figures 6 and 7).

Salesmen assembled model scenes to suit the needs of each fraternal client, finalizing the size of a collection and wiring specifics back to the studio. From there, corresponding designs were selected from filing cabinets and instructions were sent to the fabric, construction, and paint departments to commence production for the contracted project. The studio artists who created these painted scenes were unlike their itinerant predecessors; they specialized in painting specific genres. This division of artistic labor in a scenic studio enforced the economical application of paint and speed by well-trained artists. This quick turn-around necessitated a unique building specifically designed and built for the sole purpose of mass-producing theatrical scenery. A photograph taken of the Sosman & Landis Studio in 1910 depicts the multiple mechanized paint frames and ample space for floor work (see figure 8).

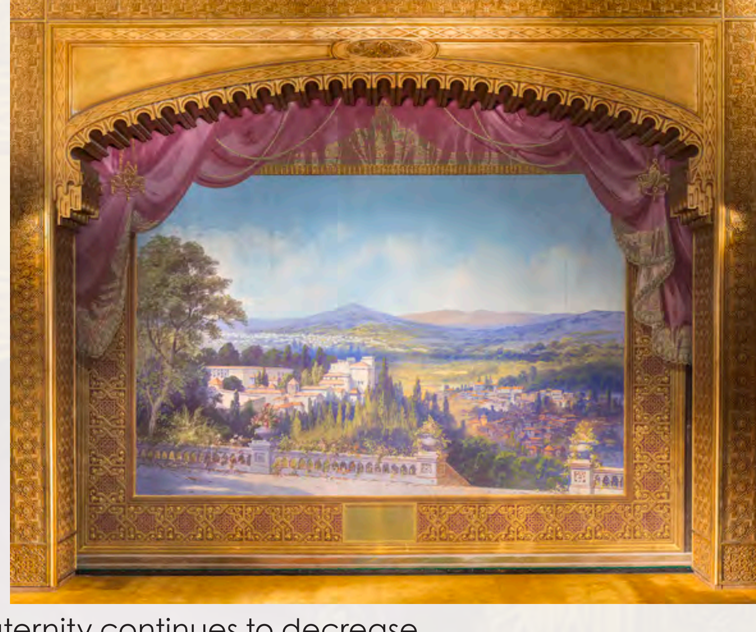


figure 7
1910 painted detail of the quarry used for the 10th degree in Milwaukee, Wisconsin. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett

Scenic artist Joseph Sosman (1845-1915) and salesman Abraham "*Perry*" Landis (1848-1905) founded Sosman & Landis Studio in 1877. The Chicago studio specialized in the design, construction, painting, rigging and installation of stage scenery. The continued demand for painted scenery prompted the company to build a new studio in 1886 and open a second paint studio by 1909, retaining a staff of sixty full-time employees. The studio's largest and most lucrative projects were Scottish Rite theatres, making up approximately thirty percent of all their business activities. Productivity peaked during 1909-1910 as the studio painted collec-



figure 8
1910 image from Sosman & Landis catalogue. Private collection of C. Lance Brockman. Photograph courtesy of Wendy Waszut-Barrett



tions for ten Scottish Rite theatres throughout the country.

What was once considered innovative and attractive to members now exemplifies a remote heritage of historical artifacts. Scottish Rite scenery and regalia collections are rapidly disappearing, as their maintenance and repair are often perceived as optional. Most Masons fail to understand the significance of their holdings, unknowingly becoming stewards of large-scale artworks created by nationally recognized artists. As the Fraternity continues to decrease in membership, many facilities have opened their doors to the public for survival. One example is in Santa Fe, New Mexico. The exotic building and grounds are ideal settings for cultural events, opera performances, art exhibits, weddings, and film production.

figure 9
Sosman & Landis Studio painted curtain for the Scottish Rite Theatre in Santa Fe, New Mexico. Photograph courtesy of Jo Whaley



Built in 1912, the Santa Fe Scottish Rite was constructed in the Moorish Revival style with a front drop curtain depicting Granada, Spain, as viewed from the Alhambra (see figures 9 and 10). Their scenery collection was produced at the Sosman & Landis Studio in Chicago, Illinois, and closely resembles other collections still used across the country. The Santa Fe building and its 72 painted drops are the subject of a new book to be released in 2018 by the Museum of New Mexico Press. In preparing this book historical stage pictures replicate several 1912 degrees, complete with costumed actors and stage properties (see figure 11). Never before has the Fraternity allowed their degree productions to be photographed as a whole for the public. This is a unique opportunity to examine a shared material culture between the fraternity and theatre produced for early-twentieth century commercial theatre.

figure 10
View of the Scottish Rite auditorium from the stage in Santa Fe, New Mexico. Photograph courtesy of Jo Whaley



The Author is from Minneapolis, Minnesota and works as an historical theatre consultant and artist. She specializes in the evaluation, restoration and replication of painted scenery. Trained in historical scene painting methodology and the dry pigment painting system, she has restored over 500 historical backdrops throughout the US for a variety of venues.

figure 11
Costumes and scenery for the 15th degree treasure chamber of King Cyrus.
Photograph courtesy of Jo Whaley

Frühe MultifunktionsScheinwerfer

Der Weg zum bewegten Licht

von Dieter Frank

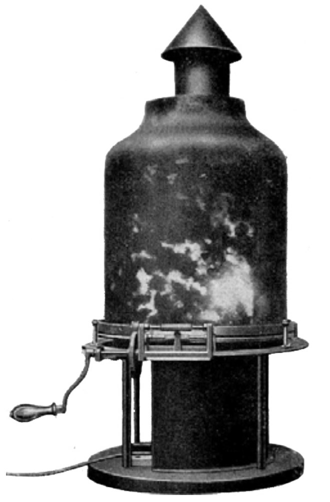
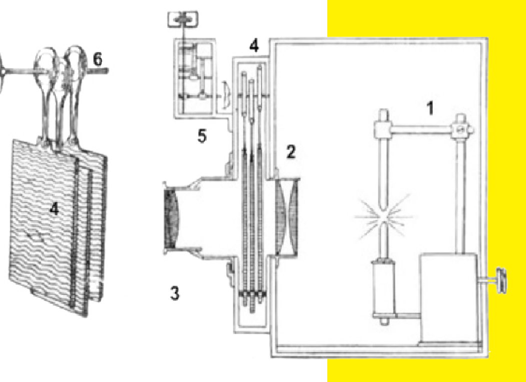


Bild 1: Wolkenapparat der AEG 1889, Handantrieb, die Leistung der verwendeten Lichtbogeneinrichtung ist nicht bekannt.

Unter Multifunktionsscheinwerfern versteht man sogenannte „*Moving Lights*“ oder „*Scanner*“.
Zu diesen Geräten findet man umfangreiche Literatur im Netz und in Fachbüchern.

Betrachtet man diese Geräte, mit denen heute bei großen Bühnenshows, TV-Veranstaltungen und auch in den Theatern Lichtgestaltungen gemeistert werden, stellt sich fast automatisch die Frage, wie begann das einmal? „***Der Weg zum bewegten Licht***“.

Dazu muss man weit in die Entwicklung der elektrischen Beleuchtung für das Theater zurückblicken.
Es war im Jahr 1889. Schon kurz nach der Einführung des elektrischen Stroms an verschiedenen Theatern in Deutschland und England, damals führend in der Ausrüstung der Theater mit elektrischen Anlagen, begann neben der Fertigung einfacher Scheinwerfer auch die Entwicklung von Geräten, mit denen „*Bewegungen des Lichts*“ möglich wurden.
Ein erstes Gerät war ein „*Wolkenapparat*“, ausgerüstet mit einer Bogenlampe, umgeben von einem bemalten und drehbaren Glaskörper. Mit dieser Konstruktion konnten einfache, auch farbige Wolkenmotive auf den Bühnenhorizont projiziert werden. Mehrfach sind auch zwei bemalte Glaskörper beschrieben. Die Bewegung der Glaskörper erfolgte zunächst per Hand, später auch mit motorischen Antrieben. Diese Geräte wurden ständig verbessert und waren über viele Jahre in den unterschiedlichsten Konstruktionen im Einsatz. Es sei auf bestimmte Umstände dieser Projektionen hingewiesen, die damals übliche „*Helligkeit*“ auf den Bühnen ist mit heutigen Lichtverhältnissen keinesfalls vergleichbar. Diese Geräte zählten zu den sogenannten linsenlosen Wolkenprojektoren.



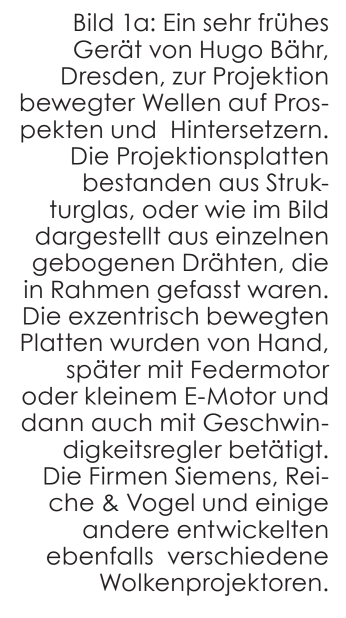


Bild 1a: Ein sehr frühes Gerät von Hugo Bähr, Dresden, zur Projektion bewegter Wellen auf Prospekten und Hintersetzern. Die Projektionsplatten bestanden aus Strukturglas, oder wie im Bild dargestellt aus einzelnen gebogenen Drähten, die in Rahmen gefasst waren. Die exzentrisch bewegten Platten wurden von Hand, später mit Federmotor oder kleinem E-Motor und dann auch mit Geschwindigkeitsregler betätigt. Die Firmen Siemens, Reiche & Vogel und einige andere entwickelten ebenfalls verschiedene Wolkenprojektoren.

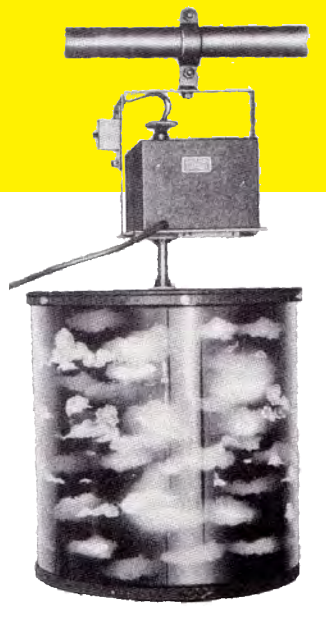


Bild 2



Bild 3: Wolkenprojektor von Schwabe & Co, 1913

Der linsenlose Projektor von Reiche & Vogel (Bild 2) hatte in dem mit Wolken bemalten Zylinder eine Projektionslampe 24 Volt 500 Watt, besaß einen mechanisch regelbaren Motor, dieser konnte auch mit einer elektrisch fernbedienten Geschwindigkeitsregelung ergänzt werden. Dieses Gerät wurde von R & V noch 1965 im Katalog geführt.
Der linsenlose Projektor von Siemens (Bild 3) konnte nicht einem bestimmten Baujahr zugeordnet werden.
Er besaß zwei Filme, die mit lichtechten Farben bemalt waren und verschiedene Wolkenbilder trugen. Eine Projektionslampe von 3.000 Watt durchleuchtete die zwei hintereinander geschalteten Filme. Auf diese Weise entstanden ruhende Wolkenbänke und darüber hinweg ziehendes Gewölk. Einer der Wolkenfilme konnte auch durch einen zur Hälfte verikoloren (hellblauen) und rötlichen Film ersetzt werden. Dadurch entstanden z.B. Abendstimmungen. Die Filme wurden durch im Gehäuse montierte kleine Motoren angetrieben. Bei beiden Geräten konnten die Lampen geregelt werden. Je nach Entfernung zwischen Projektor und Bildfläche zeichneten sich die Wolken in verschiedenen Schärfen ab.

Bild 4: Weitwinkelprojektor von Schwabe & Co.

Diese hier abgebildete Gerät (Bild 4) in Form einer bemalten Glaskugel befand sich noch im Jahr 1988 im Einsatz. Es war mit einer 500 Watt Allgebrauchslampe bestückt und wurde als Projektor hinter einer Operafolie verwendet.
Die aufstrebende Entwicklung der Elektroindustrie und die höher werdenden Forderungen bei der Ausrüstung der Theater mit elektrischer Bühnenbeleuchtung führte zu einer schnellen und interessanten Entwicklung von Beleuchtungsgeräten. Es kam zu vielen neuen Produkten die in vielen Fällen auch patentrechtlich geschützt wurden. Die zum Teil recht aufwendig im Mechanismus ausgeführten Entwicklungen sollen hier mit Beispielen der Firmen Schwabe & Co. Berlin und Willy Hagedorn, Berlin, sowie der AEG vorgestellt werden.

Für dieses Projektionsgerät (Bild 5) erhielt die Firma Schwabe & Co. Berlin im Oktober 1913 das Reichspatent. Im Bild dargestellt ist das Prinzip der Projektion. Das Licht der Kohlenbogenlampe wird über die Spiegel auf die plastisch gestalteten Wolken im Patent beschrieben als „ *… aus Gips oder anderem geeigneten Material, weiß oder auch verschieden gefärbt…*“ geworfen. Die abgebildeten zwei Objektive können um zusätzliche Objektive ergänzt werden. Diese Objektive werfen das Bild schließlich auf

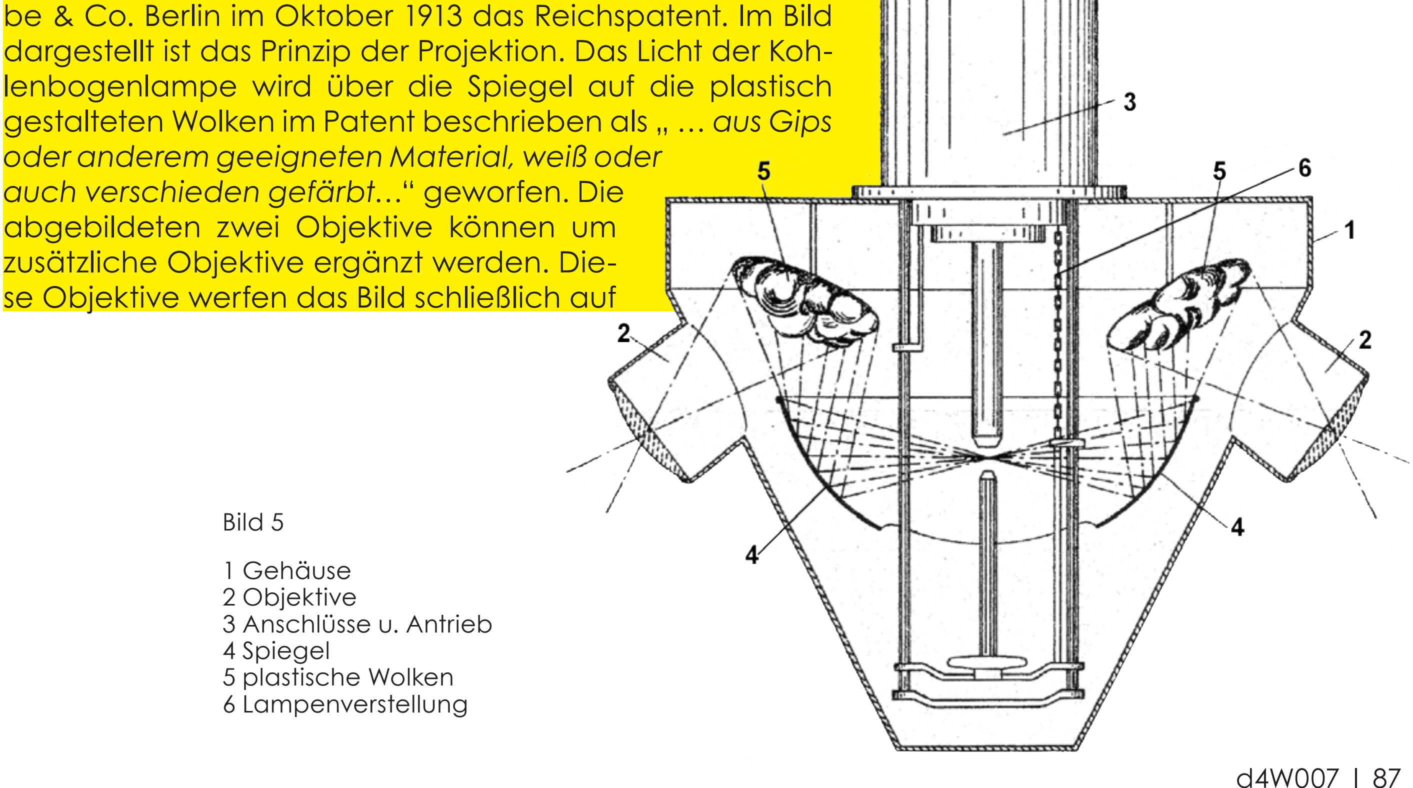
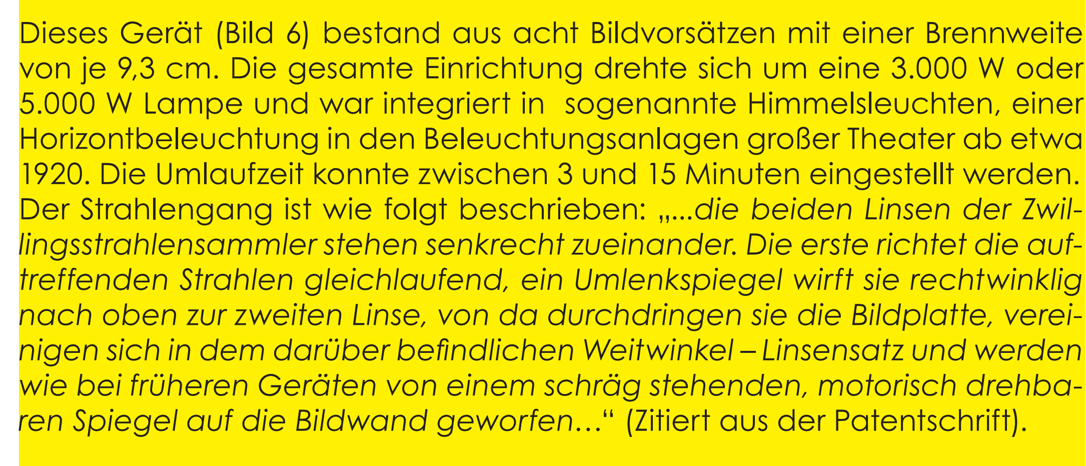


Bild 5

1 Gehäuse
2 Objektive
3 Anschlüsse u. Antrieb
4 Spiegel
5 plastische Wolken
6 Lampenverstellung



die entsprechende Projektionsfläche. Im oberen Gehäuse befanden sich die Anschlüsse der Kohlebogenlampe und der Bewegungsmechanismus des Geräts „*mit geeigneten Mitteln…*“.
Es gibt leider keinen Hinweis über den Einsatz des Geräts in einem Theater und auch keine Angaben zur verwendeten Lichtbogenquelle.
Dieses Gerät gilt als ein Beispiel einer **episkopischen Projektion**.

Dieses Gerät (Bild 6) bestand aus acht Bildvorsätzen mit einer Brennweite von je 9,3 cm. Die gesamte Einrichtung drehte sich um eine 3.000 W oder 5.000 W Lampe und war integriert in sogenannte Himmelsleuchten, einer Horizontbeleuchtung in den Beleuchtungsanlagen großer Theater ab etwa 1920. Die Umlaufzeit konnte zwischen 3 und 15 Minuten eingestellt werden. Der Strahlengang ist wie folgt beschrieben: „*…die beiden Linsen der Zwillingsstrahlensammler stehen senkrecht zueinander. Die erste richtet die auftreffenden Strahlen gleichlaufend, ein Umlenkspiegel wirft sie rechtwinklig nach oben zur zweiten Linse, von da durchdringen sie die Bildplatte, vereinigen sich in dem darüber befindlichen Weitwinkel – Linsensatz und werden wie bei früheren Geräten von einem schräg stehenden, motorisch drehbaren Spiegel auf die Bildwand geworfen…*“ (Zitiert aus der Patentschrift).

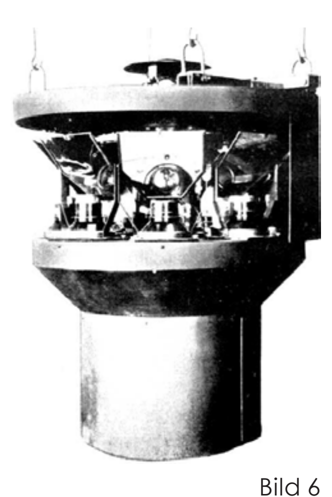


Bild 6

Wie bei vielen Geräten aus der Zeit zwischen 1910 und 1940 gibt es momentan keine Hinweise über den praktischen Einsatz. Die Betrachtung einzelner Geräte und Entwicklung belegt jedoch den Drang der Konstrukteure und Handwerker, den steigenden Forderungen der Bühnenbildner und Regisseure nach „*bewegtem Licht*“ immer mehr zu entsprechen.

Für diesen Wolkenprojektionsapparat (Bild 7) erhielten die Firmen Adolf Weil in Darmstadt und Friedrich Schützenberger in Berlin das Reichspatent im Juli 1921. Dieses Gerät dient der Projektion bewegter Wolkenbilder mit Hilfe von Diapositiven. In diesem Gerät kommt eine nicht näher beschriebene Glühlampe zur Anwendung. Es war möglich, die Wolkenbilder horizontal und vertikal zu bewegen. Dazu dienten die Motoren (9 und 10). Der Motor 9 wirkt über einen Zahnantrieb auf die Stange 12 mit einer Übersetzung auf den Zahnkranz 15, dieser bewegt die Platte 17, die Stange 16 und die Platte 18 an der der Film 6 in Form eines Zylinders befestigt ist. Horizontale Bewegung.
Motor 10 treibt eine biegsame Welle 11, Das Zahnrad 14, die Zahnstange 13 und

Bild 7
Wolkenprojektor
Weil/Schützenberger
1922

1 Lampe
2 Kondensoren
3 Objektiv
4 Reflektoren
5 Träger Kondensor
6 Film
7 Gehäuse
8 Schutzbügel
9 Motor
10 Motor
11 Welle
12 Stange
13 Zahnstange
14 Zahnrad
15 Zahnkranz
16 Stange
17 Platte
18 Platte
19 Entlüftung
20 Blitzlampe

verschiebt die Platte 18 und damit den Film 6 in Abhängigkeit der Drehrichtung des Motors auf- und ab.
Vertikale Bewegung. Die Blitzlampen 20 sind niedervoltig und werden mit hoher Spannung betrieben und blitzen in die Wolkenbilder hinein.
Dieses Gerät ist eines der vielen Beispiele professioneller Entwicklungen im vergangenen Jahrhundert für die Effekttechnik an den Theatern dieser Zeit.
Bei diesem Gerät wurde zur Erzielung bewegter Wolkenbilder „*...das Diapositiv als dreh- und gleichzeitig hebbarer Zylinder ausgeführt. Der Film läuft zwischen den Kondensoren und den Objektiven um...*“ (Zitiert aus der Patentschrift). Mit Hilfe von zwei Motoren kann der Film einmal im Umlauf und andererseits in der Höhe bewegt werden, dadurch entstehen bewegte Wolkenbilder.

Eine andere Entwicklung zeigte sich in der Konstruktion von Scheinwerfern mit mehreren Nutzungsmöglichkeiten. So gab es Geräte, mit denen man in verschiedenen Lagen projizieren und mit wenigen Handgriffen umgebaut, auch „*verfolgen*“ konnte. Diese Geräte wurden ausschließlich mit der Hand bedient. Das betraf auch die Bedienung des Umlenkspiegels, mit dessen Hilfe das Licht in jede gewünschte Richtung gelenkt wurde. Diese Spiegel waren „*kardanisch*“ gelagert.

Bei den Geräten Bild 8 und 9 wurden die Objektive umgebaut und der im Inneren des Tubus befindliche Spiegel in seiner Position verändert und der Farbscheibenvorsatz montiert.
Die ständige Weiterentwicklung der Geräte der AEG führte zu einer Konstruktion (Bild 10) die offenbar keinen großen Umbau am Gerät notwendig machte. Hier genügte die einfache Umstellung der Spiegelstellung am Vorsatz des Scheinwerfers. (Stellung a und b). Bei allen Geräten zum Verfolgen war es Ziel, ohne die Bewegung des Scheinwerfers zu verfolgen, indem man nur den Spiegel in seiner kardanischen Aufhängung bewegte. (Dieses Prinzip nutzten auch andere Hersteller). Die bekanntesten Hersteller waren Schwabe & Co,Berlin; Willy Hagedorn,Berlin; AEG, Berlin und Reiche & Vogel KG, Berlin.



Bild 8 Bild 9 Bild 10

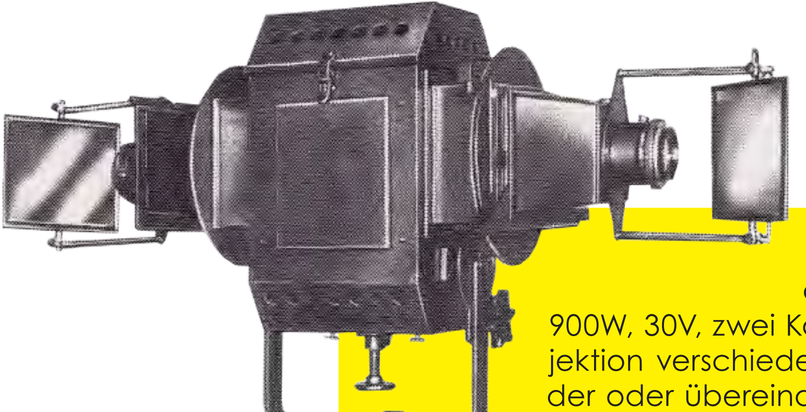
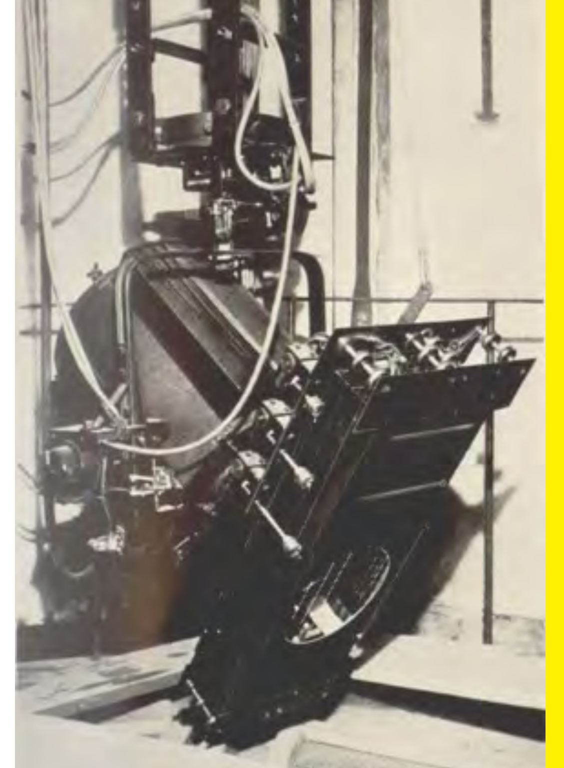


Bild 11: „*Duo-Scheinwerfer*“ von Reiche & Vogel, noch 1965 im Angebotskatalog

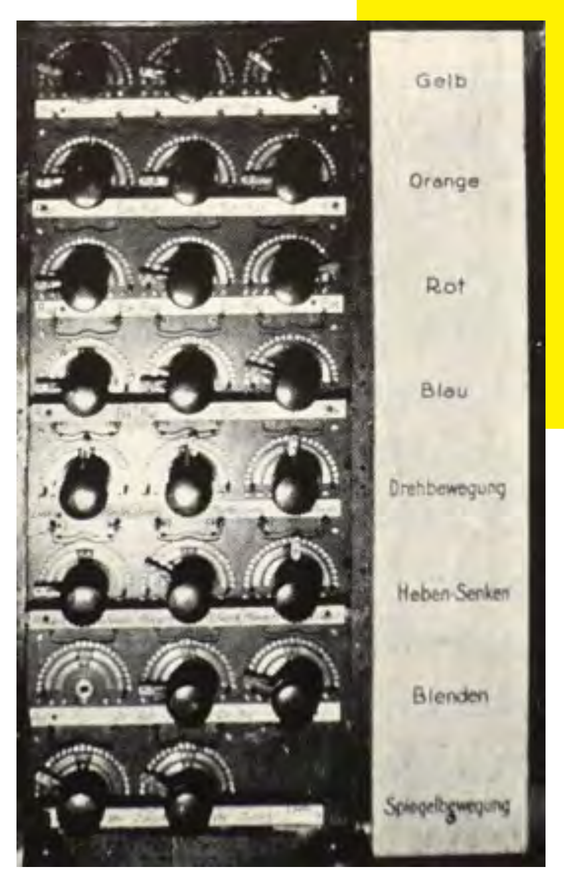
Eine besondere Entwicklung war der „Duo-Scheinwerfer“ von R&V (Bild 11), ausgerüstet mit einer Projektionslampe 900W, 30V, zwei Kondensoren und zwei Bildebenen zur Projektion verschiedener Dias für die Abbildung nebeneinander oder übereinander liegender Bilder. Die projizierten Bilder erscheinen auf den Projektionsflächen gleich hell.



Bei all diesen Geräten muss darauf verwiesen werden, dass die Umlenkung des Lichts über Spiegel immer einen erheblichen Lichtverlust bedeutet.

Ein wirklich richtiger „*Multifunktionsscheinwerfer*“ war eine Entwicklung mit acht Funktionen. Ähnliche Geräte waren in den Jahren um 1930 vielfach im Einsatz. Bedingt durch die relativ große Masse der Scheinwerfer war die Geschwindigkeit der motorischen Bewegungen gering. In vielen Fällen wurden diese Geräte an schwer zugänglichen Stellen der Bühne installiert. Über die elektrische Leistung der Scheinwerfer und die verwendeten Lampen liegen keine Angaben vor. Man kann jedoch annehmen, es waren Lampen zwischen 2.000 und 5.000 Watt. Die Motoren wurden in der Regel mit 110 V Gleichstrom betrieben. Die Lampen wurden elektrisch geregelt, zunächst mit Rheostaten später mit Transformatoren.

Bereits um das Jahr 1910 begann die Entwicklung von speziellen Projektoren für die Wolkenprojektion. Dabei gab es verschiedene Darstellungen der Wolkenbilder. Zunächst statische Wolkenbilder, dann „*ziehende, steigende*“ Wolken und als das damalige Non plus Ultra in sich verlaufende „*ziehende und steigende*“ Wolken.



Das Gerät im Bild 15 diente der Projektion „ziehender Wolken“. Es war mit fünf Vorsätzen und Weitwinkelobjektiven versehen und eignete sich durch die relativ geringe Größe (Durchmesser 65 cm) vor allem für kleinere Theater. Es war eine nicht näher

Bild: 12+13: Steuerbarer Scheinwerfer mit acht Funktionen, Firma Schwabe & Co. Berlin, im Festspielhaus Bayreuth und Opernhaus Hannover, um 1929

Bild 14: Eine weitere Ausführung des steuerbaren Scheinwerfers der Firma Schwabe & CO. Berlin, um 1929

bezeichnete Lampe eingebaut.
Das Gerät im Bild 16 dient der Projektion „steigender Wolken“. Es war besonders für größere Horizonte gedacht, verfügte über drei Objektivvorsätze und hatte ebenfalls eine nicht näher bezeichnete Lampe. Mit Hilfe eines leider nicht genauer beschriebenen Antriebs der Spiegel konnte eine Bewegung der Wolken um die vertikale Achse erzeugt werden. Dadurch entstand der Eindruck der auf- und absteigenden Wolken. Im Bild erkennbar ist ein Motor auf dem Lampengehäuse mit einer Spurrillenscheibe und Drahtseilen, welche offenbar die Spiegel bewegten. Leider liegen zu diesem Geräte keine weiteren Angaben vor.

Ein weiterer spezieller Apparat zur Projektion von Wolken stammt ebenfalls aus der Fertigung der AEG (Bild 17). Er besteht aus drei festen Lampengehäusen mit je einer Lampe von 3.000 Watt, mehreren optischen Vorsätzen und fest angeordneten Kondensatoren. Die Objektive und Wolkenbilder (Projektionsplatten) sind axial drehbar montiert. Die Ablenkspiegel sind um die vertikalen Achsen drehbar und auf- und abwärts verstellbar. Die Drehbewegung der Objektive, Bildhalter und Spiegel sind unabhängig von der vertikalen Verstellbarkeit der Spiegel. Der Antrieb erfolgt mit einem kleinen Motor, der mit den für die verschiedenen Bewegungen dienenden Wellen durch elektromagnetische Kupplungen verbunden werden kann und der in der Umdrehungszahl regelbar ist. Der Apparat hat eine ca. 60 cm messende Tiefe und konnte unter den Brücken oder dem Schnürboden montiert werden.

Bild 15: AEG Wolkenprojektor um 1925

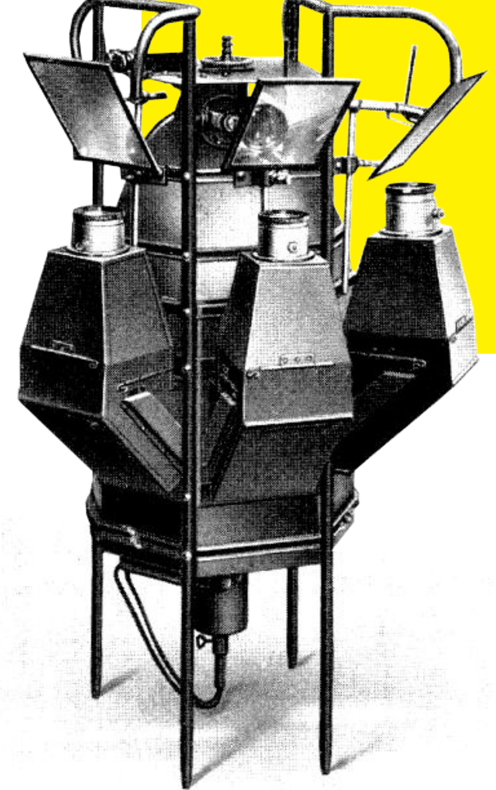


Bild 16: AEG Wolkenprojektor um 1925

Bild 17: AEG Wolkenapparat für ziehende und steigende Wolken



Höhepunkte dieser Geräteentwicklung in den Jahren um 1930 waren letztlich Geräte der Firmen „*Schwabe & CO.*“, „*Reiche & Vogel*“, beide Berlin und der AEG, ebenfalls Berlin. Mit diesen Geräten gelang es, sich horizontal bewegende auf und absteigende und ineinander verlaufende Wolkenbilder zu projizieren. Möglich wurde das durch die horizontale Bewegung des Projektors und die in ein oder zwei Ebenen eingebauten Projektionseinrichtungen. Deren Bilder wurden mit verstellbaren Spiegeln auf den Horizont oder Vorhänge projiziert. Die Abbildungen zeigen die Anordnung der Objektive und Spiegel. Die Verstellung der Spiegel erfolgte durch kleine Elektromotoren und im Gerät umlaufende Getriebewellen, die Endstellungen wurden mit Endlagenschaltern elektrisch begrenzt. Die Drehrichtung des gesamten Projektors konnte verändert werden, ebenso die Geschwindigkeit. Das Gleiche betrifft die Bewegung der Spiegel.

Bild 18 + 19
Wolkenapparate „Woki 10“ und „Woki 20“ von Reiche & Vogel, etwa 1930

Dieser Wolkenprojektor der Firma Schwabe & Co. Berlin (Bild 20) bestand aus acht getrennten Lichtquellen und Linsensätzen und einem zentralen Antrieb. Über die verwendeten Lampen gibt es keine Angaben, man kann annehmen, es waren 1.000 Watt Nitrolampen. Das abgebildete Gerät war im Jahr 1914 im Dresdener Albert-Theater im Einsatz.

Bild 20

Dieser rekonstruierte Wolkenapparat (Bild 22) befindet sich als Ausstellungsstück im Vogtland-Theater Plauen, er stammt aus dem Jahr 1930 und wurde von der Firma Schwabe & CO. gefertigt. Er ist nach einer aufwendigen Rekonstruktion funktionsfähig. Aus thermischen Gründen wurde dieses Gerät mit einer LED-Lampen-Technik versehen.
Alle hier betrachteten Geräte waren zur Umlenkung des Lichts mit Spiegeln versehen.



Bild 21
Wolkenapparat „Wo 20“ von Reiche & Vogel, 1933. Ehemals im Festspielhaus Bayreuth, jetzt im Museumsgang der Firma Gerriets, rekonstruiert und vorführbar. Eine Leihgabe der BBS GmbH.

Von vielen Geräten sind keine Angaben zur Qualität der Spiegel bekannt. Diese Geräte verfügten über einfache, das heißt Rückflächenspiegel. Diese führen zu Lichtverlusten, im Gegensatz zu Oberflächenspiegeln. Man kann sich vorstellen wie hoch der Lichtverlust bei einem solchen Gerät ist, immerhin sind je Wolkenbild zwei Spiegel notwendig.

Die Konstruktion im Bild 24 wurde im Katalog der Firma Hagedorn mit 6, 10, 12, 20 und 24 Projektionssystemen und Lampenleistungen zwischen 3.000 Watt und 5.000 Watt angeboten. Als Standard war der Projektor mit einem Motor zur Rotation des Projektors ausgerüstet. Als Sonderausstattung wurde das Gerät mit einem zusätzlichen Motor und einem speziellen Getriebe zur Erzeugung ziehender und steigender Wolken geliefert.

Prinzipiell waren diese Geräte zum Zeitpunkt ihrer Entwicklung perfekte und technisch sehr interessante Geräte. Betrachtet man aber die relative Größe und auch Masse, gab es sicher auch Probleme der täglichen Nutzung. Dabei muss man auch in Betracht ziehen, die Steuermechanik war relativ empfindlich.

Die im Bild 25 erkennbare Mechanik eines Projektors mit zwanzig Spiegeln und Objektiven war aufwendig und trotz verschiedener Abdeckungen staubempfindlich. Die vor allen in den Geräten von Schwabe oder Reiche & Vogel installierten Endlagenschalter zur Begrenzung der Spiegelbewegungen und die am Hauptmotor installierte „Wirbelstrombremse“ zum Abbremsen der Drehbewegung der relativ großen Masse des Projektors bedurften einer öfteren Wartung und Neueinstellung. Die in den Katalogen

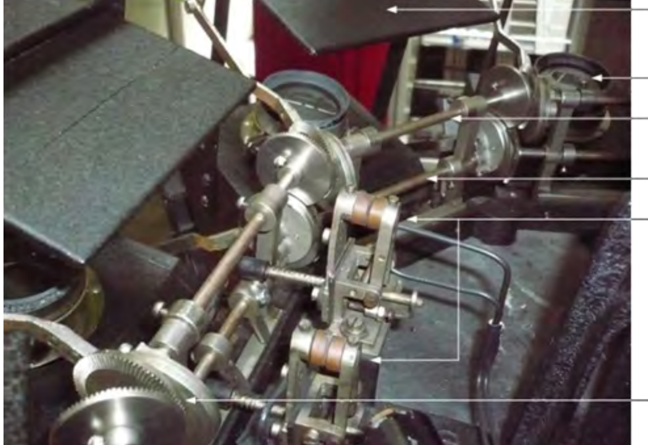
Bild 23
Wolkenprojektor der Firma Willy Hagedorn, Berlin (D.Frank, 2016)

1 Antriebe mit Wirbelstrombrense
2 Triebstange
3 beweglicher Spiegel
4 Objektiv
5 Diapositiv
6 feststehender Spiegel
7 Doppelkondensor

Bild 22

Bild 24





1 Spiegel
2 Objektiv
3 obere Welle f. Spiegel
4 untere Welle
5 Endlagenschalter
6 Zahnradgetriebe

Bild 25
Detail der Antriebe der Spiegel am Wolkenprojektor Schwabe & Co. (D.Frank, 2016)

angebotenen verschiedenartigen Bewegungen der Spiegel, auch mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, sind sicher genutzt worden. Ob es während der Aufführungen zum Wechsel der Richtungen und Geschwindigkeiten kam, ist nicht überliefert, jedoch vorstellbar. Natürlich sollte man auch die damals vorherrschenden Ausleuchtungen der Bühne, mit heutigen Helligkeiten nicht vergleichbar, in Betracht ziehen.

Die im Bild 25 erkennbaren Zahnradantriebe resultieren aus der Grundkonstruktion des Projektors und machten diese speziellen Getriebe notwendig. Gegenwärtig gibt es Bemühungen, diese alten Projektoren, soweit sie noch vorhanden sind, einer Rekonstruktion zu unterziehen.
Im Vogtland Theater Plauen fand die erste Rekonstruktion statt. Das Gerät aus der Fertigung Schwabe & Co. Ist dort im Foyer ausgestellt.
Im Museumsgang der Firma Gerriets ist ebenfalls ein wiederhergestellter Wolkenprojektor in Funktion zu sehen.

Im Opernhaus Leipzig und im Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin gibt es Bemühungen zur Wiederherstellung dort befindlicher Wolkenprojektoren. Die Wiederherstellung dieser Geräte gestaltet sich schwierig. Es gibt wenig bis keine Unterlagen. Schaltpläne wurden in Plauen und Volgelsheim (Firma Gerriets) mühsam nachempfunden und den heutigen Vorschriften entsprechend in neue Pläne umgesetzt. Die noch in einzelnen Exemplaren vorhandenen Projektionsplatten und Spiegel wurden sorgsam aufgearbeitet oder durch neue ersetzt. In Plauen und Volgelsheim entstanden außerdem neue Schalttafeln, die früheren (und nicht mehr vorhandenen) Bedienelemente und Widerstände zur Regelung der Bewegungen der Spiegel und Projektoren wurden durch elektronische Bauteile ersetzt.

In den Geräten der Firmen Schwabe & Co. und Reiche & Vogel kamen um das Jahr 1932 die „*Wirbelstrombremsen*“ zum Einbau. Anhand der vorgefundenen Verdrahtungen ist nicht schlüssig, ob diese Schaltungen zum Einsatz gekommen sind. Vorstellbar ist dies jedoch und in der Tatsache begründet, dass diese schweren Geräte bei horizontaler Drehbewegung beim Beenden der Drehbewegung erhebliche Schwankungen und damit verbunden nicht gewollte verzerrte Abbildungen der Wolken entstehen konnten. Daher erklärt sich der Einsatz der „*Wirbelstrombremse*“ zum verzögerten Auslaufen der Drehbewegung.

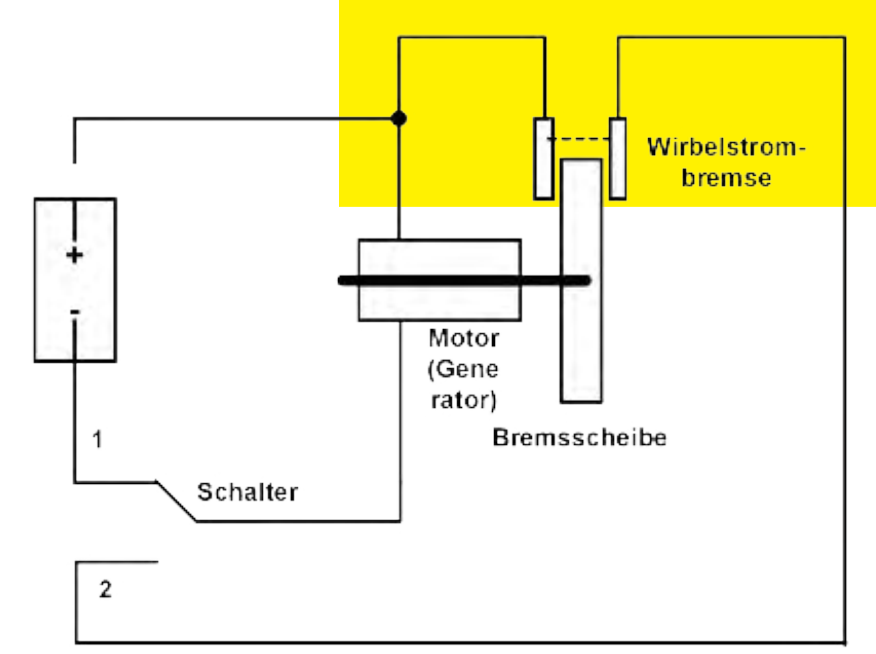




Bild 26
Prinzip einer Wirbelstrombremse
Schalterstellung 1: Fahren
Schalterstellung 2: Bremsen
(D.Frank 2013)

Zu diesen Geräten gibt es kam Berichte über den Einsatz an den Theatern der damaligen Zeit. Als gesichert gelten die folgenden Notizen die sich aus Berichten von ehemaligen Kollegen oder einigen wenigen Aufzeichnungen in „*Bühnentechnik*“ der Gegenwart ergeben.

Theater	**Hersteller**	
Albert-Theater Dresden	Schwabe	um 1914
Semperoper Dresden	unbekannt	
Festspielhaus Bayreuth	Schwabe	ab 1933
z.Zt. Reko im Museum Volgelsheim		
Landestheater Halle	Schwabe	bis 1945
Vogtlandtheater Plauen	Schwabe	ab 1922
Letzter bekannter Einsatz 1962,		
2008 – 2011 Reko bei TAL Chemnitz,		
Städtische Oper Berlin	Schwabe	um 1930
Interimstheater Dessau	AEG	1923
Staatsoper Wien	AEG	unbekannt

Neben den hier genannten Herstellern (Schwabe, Reiche & Vogel, AEG, Hagedorn, Weil, Schützenberger) gab es natürlich weitere Hersteller. Über diese liegen dem Autor leider keine Angaben vor. An Hand von Patentschriften konnten noch zwei Geräte festgestellt werden. So ein „*Projektionsapparat für Wanderbilder*“ der Firma Willy Hagedorn von 1922 und eine „*Vorrichtung zur Erzeugung eines projizierten Panoramabildes*“ der Firma Schwabe von 1923. Über Einsatz und Verbleib ist nichts bekannt.
Eine Inventarliste des Festspielhauses Bayreuth von 1951 erwähnt ein Gerät mit dem Eintrag 01.6.1951 Inventarnummer 1/1951 und einen Betrag von 1280 DM. Das dabei abgelegte Foto zeigt einen „ “, auch als „*Linsenloser Projektor*“ bekannt. Der Hersteller ist leider nicht erwähnt.
Weitere Geräte mit Mehrfachfunktionen stammen u.a. von den Firmen: Siemens-Schuckert-Werken-Berlin und Theater-Werkstätten (keine Ortsangabe verfügbar). Zudem gab es auch Eigenbauten der Theater.
Die in den einzelnen Wolkenprojektoren verwendeten Lichtquellen waren zunächst Bogenlampen, ein oder auch zwei, die Stromstärke der Bogenlampen wurde mit 30 Ampere angegeben. Später wurden sogenannte

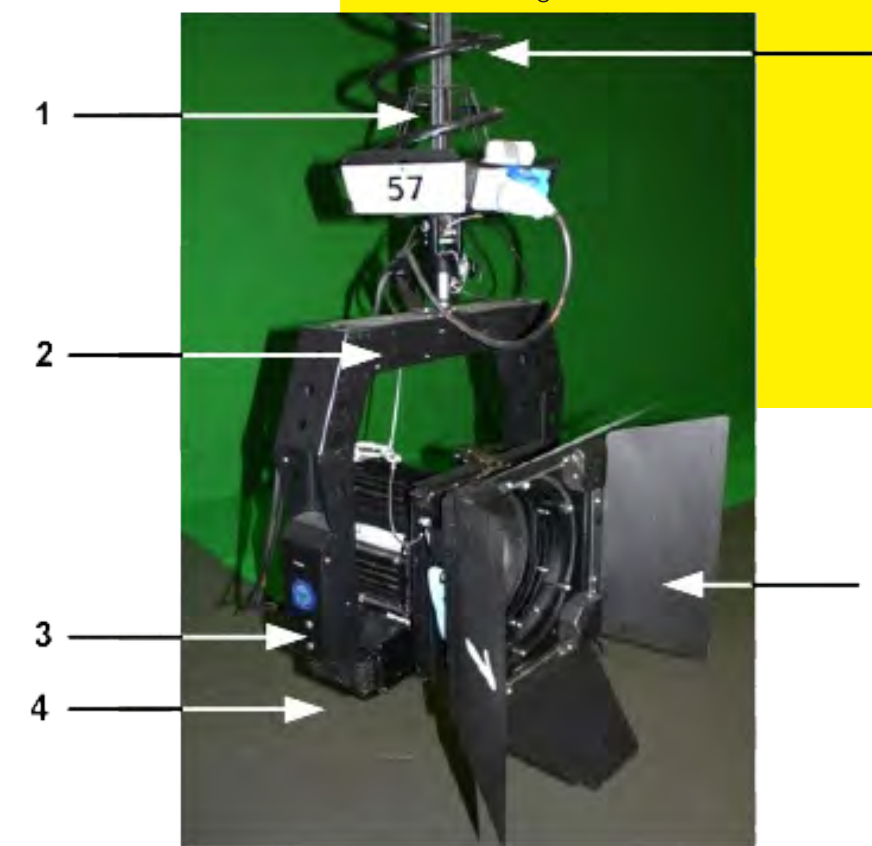
Hochwattlampen verwendet. Deren elektrische Leistung betrug zwischen 3.000 Watt und 5.000 Watt. Ein Wolkenprojektor der Firma Schwabe & Co. ist mit 2 x 7 Lampen je
3.000 Watt beschrieben. Spätere Geräte der Firma Schwabe & Co. wurden nur noch mit einer Lampe 3.000 Watt oder 5.000 Watt betrieben.
Die damals so bezeichneten Bildgründe (Motivträger)) waren Zylinder aus Glas, Cellon oder Blech, Kreisscheiben aus Glas oder Glimmer, Platten aus Glas oder plastische Wolken (Bild 5) oder einfach nur Spiegelscheiben.
Auf Grund der zum Teil großen Masse der Wolkenprojektoren fanden dann Filmprojektoren ihren Platz an großen Theatern für Wolkenprojektionen oder wesentliche kleinere Geräte mit geringeren optischen Möglichkeiten. Oft wurden auch feste Projektionen, d.h. unbewegte Wolkenbilder genutzt, dazu dienten dann Bühnenbild-Großprojektoren mit Lampenleistungen zwischen 3.000 Watt und 10.000 Watt.

Viele Jahre später erlebten Multifunktionsscheinwerfer eine Renaissance. Die Firma Hagenbach & Grill, München, brachte eine Reihe solcher Scheinwerfer auf den Markt. Aber auch andere Firmen rüsteten viele TV-Studios mit diesen Geräten aus.
Eines der Geräte von Hagenbach & Grill verfügt über eine Torblendensteuerung mit 5 Funktionen, Tor-Rotation sowie Pan–, Tilt- und Focusverstellung. Die Ansteuerung erfolgt digital. Der Einsatz eines Farbwechslers ist möglich.

Zusätzlich ausgestattet ist dieses Gerät mit einer Umschaltvorrichtung der Doppelfilament-Lampe mit 1.250 und 650 Watt. Damit können verschiedene Lampenleistungen geschaltet werden.
Alle Funktionen dieser Geräte sind speicherbar und somit jederzeit abrufbar.

Der Autor ist Beleuchtungsmeister i.R und im Team des Museumsgangs der Firma Gerriets GmbH.

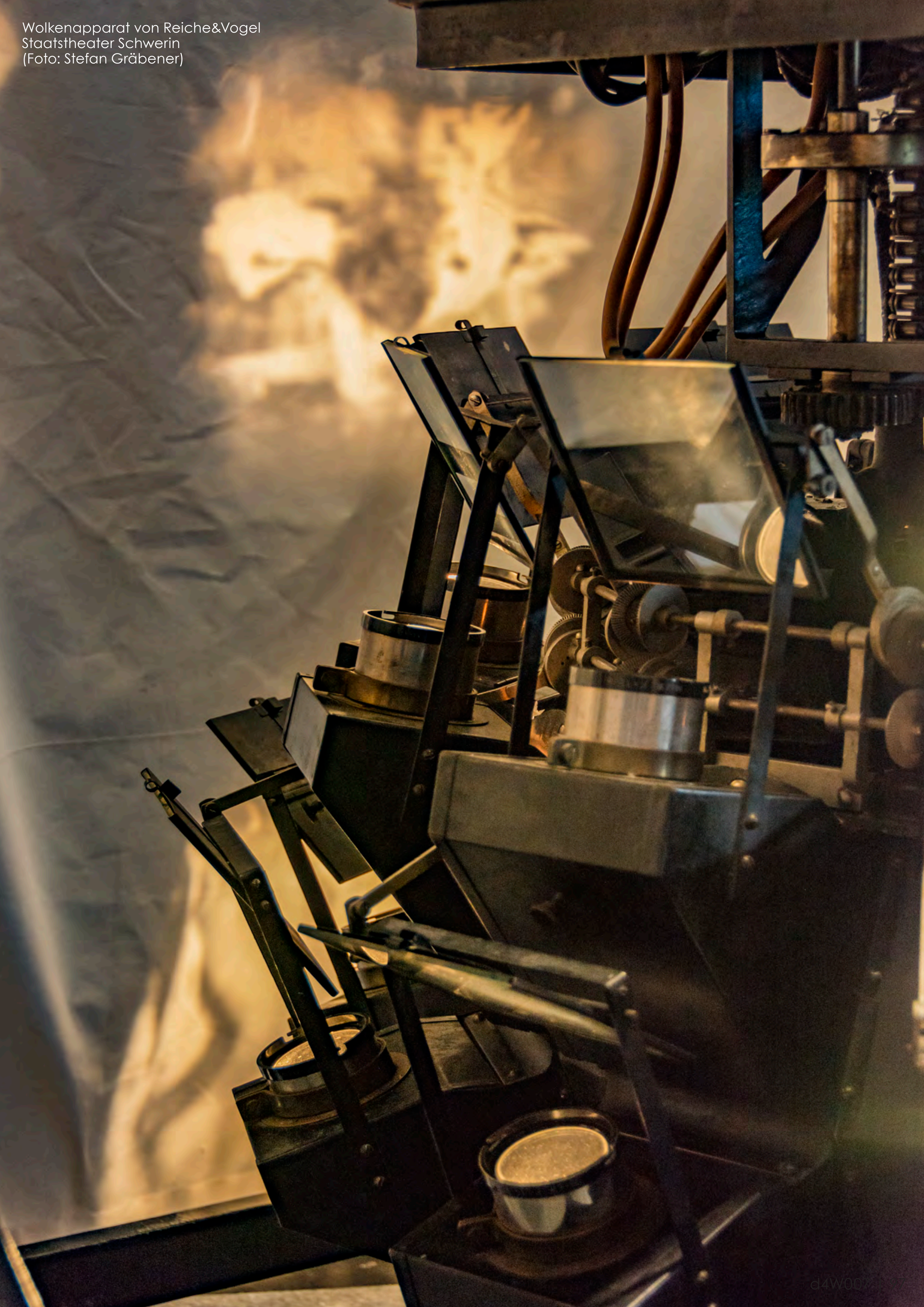
TV-Teleksop
Scheinwerferbügel



Quellen:
Fotos und Zeichnungen:
AEG - Die Elektrizität im Theater, 1925.
Bilder: 1, 8, 9, 10, 15, 16,
F. Kranich:
Bühnentechnik der Gegenwart, 1929.
Bilder: 2, 6, 12, 13, 17, 23,
Katalog Reiche & Vogel, 1965;
Bilder: 3, 11
Sammlung D. Frank, Dresden,
Bilder: 1a, 4, 5, 7, 14, 18, 20, 22, 24, 25, 26
S. Gahs: 21
Katalog Schwabe & Co. Bild: 19

Bild 27
Hagenbach & Grill

1 vertikale Triebstange
2 integrierter Horizontalantrieb
3 vertikaler Antrieb
4 Umschalter Lampenfilament
5 Spiralkabel Regelkreis, Steuerung, Datenleitung
6 Torblende mit Rotor des Tores



Wolkenapparat von Reiche&Vogel
Staatstheater Schwerin
(Foto: Stefan Gräbener)

Das Gewandhaus in Zwickau

Sanierung eines Baudenkmals

von Silvio Gahs

Eines der ältesten Gebäude Deutschlands, in denen Theater gespielt wird, ist das Gewandhaus im westsächsischen Zwickau. Aber einer der ältesten Theaterbauten Deutschlands ist es wiederum nicht.

Robert Schumann (1810-1856) wurde in Zwickau geboren, sein Geburtshaus ist heute Museum. Als Schüler im Zwickauer Lyzeum besuchte er im Gewandhaus Theateraufführungen. Er erlebte 1823 die Eröffnung des Hauses als Theater mit und später wurden seine eigenen Kompositionen hier aufgeführt.

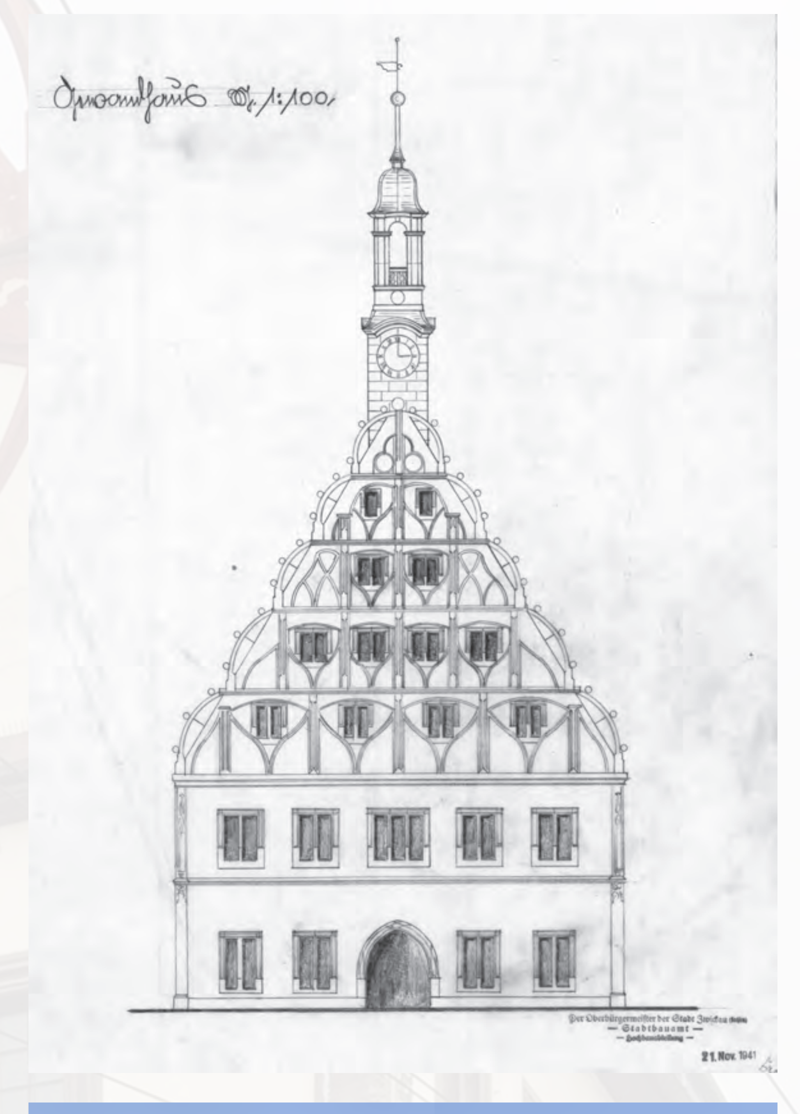
Friederike Caroline Neuber (1697-1760), genannt die Neuberin, die große Prinzipalin des humanistischen deutschen Nationaltheaters erlebte ebenfalls in ihrer Jugendzeit Aufführungen im Gewandhaus.

Wie passt das alles zusammen ?
Zwickau lag an einer der sächsischen Handelsstraßen und erlebte im 16. Jahrhundert eine Blütezeit des Tuchmacherhandwerks. Das Gewandhaus wurde 1522-1525 als repräsentatives Zunfthaus der Tuchmacher an der Stelle eines abgebrochenen älteren Kauf- und Gewandhauses errichtet. Steine dieses Abbruchs wurden wieder verwendet und sind während der restauratorischen Befundaufnahme in Vorbereitung der jetzigen Sanierung gesichtet worden.
Der fünfgeschossige Renaissancegiebel an der Nordseite des Gebäudes wächst aus einem spätgotischem Unterbau hervor und trägt in den oberen Giebelfeldern ein altes Wahrzeichen der Tuchmacher, die Bügelbrille. Während im Erdgeschoss des Hauses die Fleisch- und Brotbänke untergebracht waren, befand sich im ersten Stock ein großer Saal als Verkaufsraum für die Handwerker zu den Jahrmärkten. Die



Abb. links: 1525
Abb. rechts oben: 1941
Abb. rechts unten: ca 2010
Hintergrund Dez.2016 (Foto: Silvio Gahs)

Tuchschauen, wo die Viermeister der Tuchmacher-Innung die Qualität der Tuche prüften, fanden hier ebenfalls statt. Gutes Tuch wurde gestempelt, schlechtes Tuch durch Einreißen gekennzeichnet.
Wandernde Komödiantentruppen und Puppenspieler traten bereits vor dem dreißigjährigen Krieg in Zwickau auf. Das Theaterspiel erlebte hier eine regelrechte Blütezeit. Der älteste Nachweis über Theaterspiel im Gewandhaus mit einem „*Dockenwerk*“ ist uns überliefert vom Juli 1688. Es ist davon auszugehen, dass dieses Puppenspiel ebenfalls im Saal im ersten Stock stattfand.
Dieser Saal wurde 1812 durch Einziehung von Zwischenwänden umgestaltet. Im südlichen Teil entstand der Überlieferung nach ein eleganter Konzertsaal. Im vorderen Teil, zum Markt gelegen, entstand der größere Raum. Dieser wurde 1823 als „Theater auf dem Gewandhause“ fertig gestellt. Zwickau hatte seinerzeit über 5000 Einwohner und das Bedürfnis nach regelmäßigem Theaterspiel wuchs an. Dafür wurde der Theatersaal an wandernde Theatergesellschaften verpachtet. Eine Spielzeit dauerte mehrere Wochen, um die Jahrhundermitte bereits bis zu 3 Monaten.
Im Eröffnungsjahr 1823 des „Theater auf dem Gewandhause“ wurden im Zwickauer Wochenblatt die Opern „*Der Kalif von Bagdad*“ und „*Der Freischütz*“ der Herrmannschen Spieltruppe angezeigt.
Trotz reichhaltigen Spielplänen für die jeweils kurze Verpachtungsszeit an die Theatergesellschaften war der Theaterraum nur ein Provisorium, da eine feste, eingebaute Bühne nicht vorhanden war. Dieser Bühnenbau mit einer Bühnenöffnung von 2,80 m Höhe wurde nach beendeter Spielzeit immer wieder abgebrochen.
Für Neubaupläne fehlte in dieser Zeit trotz der gewachsenen Aufgeschlossenheit des







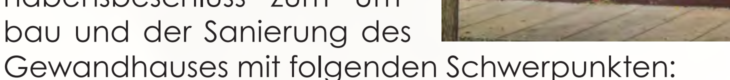


Zwickauer Publikums für Schauspiel und Oper das nötige Geld. So entschloss man sich für einen Umbau im Gewandhaus und richtete 1855 in der Längsachse des Hauses ein Theater ein. Am 13. November 1855 eröffnete somit, man könnte sagen, der erste zweckgebundene Theaterraum im Gewandhaus mit der Oper „*Die weiße Dame*“ von Boieldieu.
Das einzige überlieferte technische Detail ist der Einbau des Eisernen Schutzvorhanges 1882 im Zusammenhang mit neuen Verordnungen nach dem Brand des Wiener Ringtheaters. Von einem Kronleuchter in den 1890ern ist zu lesen und von der Umstellung von Gaslicht auf elektrische Beleuchtung um die Jahrhundertwende. Dies gilt es noch zu erforschen. Die Bühnenöffnung betrug damals 8,45 m in der Breite und 5,50 m in der Höhe. Diese Abmessungen haben sich in etwa bis heute so erhalten. Allerdings ist die Kapazität von seinerzeit 1100 Zuschauerplätzen (500 Sitzplätze, 300 Stehplätze in den Parkettseiten und 300 Stehplätze auf der Galerie) nicht mit heute vergleichbar.
Das wahrscheinlich älteste Bild vom Zuschauerraum zeigt sein Aussehen bis 1947. Über die Bühnentechnik ist aus Vorkriegszeiten leider so gut wie nichts überliefert. Wir wissen, dass das Haus den 2. Weltkrieg fast unbeschadet überstanden hat. Damit entsteht nun für uns zum Thema Baugeschichte und insbesondere zum Thema Nutzung des Gewandhauses als Spielstätte ein überaus interessanter großer Fragenkatalog, der die Bereiche von der Theatermechanik über die Beleuchtungsformen bis hin zu Ausgestaltungen des Saales und des Foyers umfasst. Die 2016 begonnene Entkernung des Hauses wird hier hoffentlich einige Fragen beantworten. Mit dem Umbau des Zuschauerraumes 1947 und dem Abriss des Bühnenhauses 1953 und der damit verbundenen Verlängerung des Gebäudes 1954 um ungefähr 13 m in Richtung Süden begann eine Zeit der ständigen Um- und Anbauten am Hause selbst und im Theaterkomplex. 1965 wurde das Funktionsgebäude links der Bühne angebaut. 1996/97 erfolgte ein größerer Umbau mit erheblichen Eingriffen in den historischen Bestand im Innenraum.
Jedoch nagte der Zahn der Zeit an der Gebäudesubstanz so arg, dass sich nunmehr eine grundlegende Sanierung des Gewandhauses unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten dringendst erforderlich macht. Aus dem LfD Sachsen heißt es dazu:
„Bei dem errichteten Bau handelt es sich um eines der frühesten und eindruckvollsten Monumente bürgerlichen, dem Gemeinwohl verpflichteten Bauens in der neuartigen Formensprache der Renaissance nicht nur im Freistaat Sachsen, sondern in der gesamten Bundesrepublik. Dabei erweist sich das im Eingangsbereich erhaltene seltene Schlingrippengewölbe sogar als vorbildhaft für die Wölbung …

Abb. oben links: Neuberin-Büste im Foyer (Foto: Ursula Höhnerbach)
Abb. oben rechts: 2015 (Foto: Silvio Gahs)
Abb. unten rechts: Zuschauerraum bis 1947, Zuschauerraum 1975
Hintergrund: Postkarte 1950er

der kurfürstlichen Schlosskapelle in Dresden. An der denkmalgerechten Erhaltung und weiteren öffentlichen Nutzung als Theaterspielstätte besteht ein öffentliches Interesse."

Im Frühjahr 2016 fasst der Stadtrat in Zwickau einstimmig den wegweisenden Vorhabensbeschluss zum Umbau und der Sanierung des Gewandhauses mit folgenden Schwerpunkten:

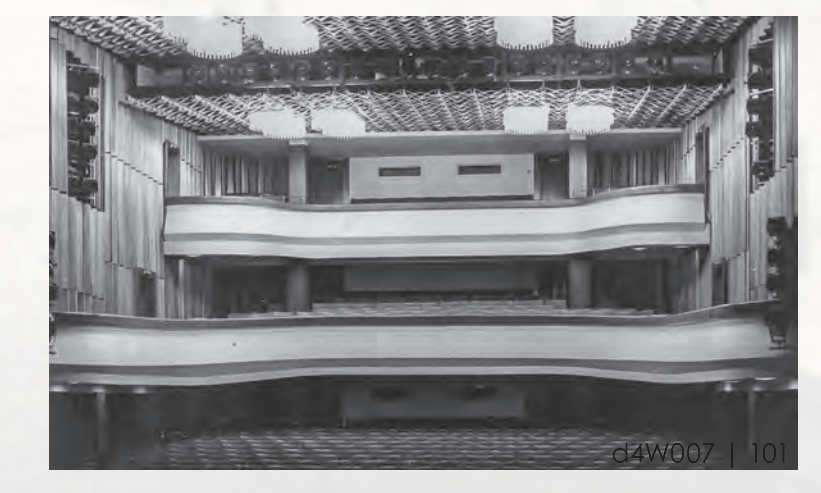


- äußere Gebäudegestaltung unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten, insbesondere Farbgestaltung und Nordgiebel mit den Ecksäulen
- altdeutsche Neueindeckung des Daches mit Natursteinschiefer
- Neugestaltung der jetzt sehr beengten Foyerbereiche
- Brandschutzmäßige Ertüchtigung des Gebäudes
- Umsetzung der Zentralgarderobe und des Personenaufzuges
- Erneuerung des Gestühls bei Beibehaltung der jetzigen Proportion des Zuschauerraumes
- Umlegung von Technikräumen aufgrund der Hochwasserproblematik
- Erneuerung der Steuerung der Bühnenmaschinerie und Einbau eines Orchesterhubpodiums

Am 5. Juni 2016 fand die letzte Vorstellung im Gewandhaus statt.
Die Theaterleute haben mit dem „*Theater im Malsaal*" eine Ausweichspielstätte zum Leben erweckt.
Die Sanierung soll im Frühjahr 2019 abgeschlossen sein. In Erwartung des dann folgenden Bauabschnittes zum Gesamttheaterkomplex liegen also spannende Zeiten vor uns.

Der Autor ist Technischer Direktor des Theaters Plauen-Zwickau
http://www.theater-plauen-zwickau.de/





Theatrical Spaces and Staging

CORRALS FROM THE SPANISH GOLDEN AGE

by Research Group „Teatro Siglo de Oro“ - Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga)

Translated to English from an original article published in Spanish in *„Apuntes del Alcázar de Sevilla“*, 17, 2016, pages 8-29

The application of computational techniques in the reconstruction of the history of the Spanish Theatre during the Golden Age is the main focus of the research group "*Teatro Siglo de Oro*"[1] and it has led to our research group throughout the years and among different objectives, to the virtual reconstruction of a comedy corral, La Montería in Seville, first opened in 1626 and closed in 1679 due to the prohibition of performances in the Sevillian diocese[2]. Finally, it was destroyed by fire in 1691 (image I). La Montería was the leading theatre in Spain in the XVII century and the most prestigious theater companies performed there which captured our interest and we decided to build up a virtual model of the building studying meticulously the space for the audience, the space for the performers and the different arrangements for staging[3].



image I

It was built inside the Royal Palace in Seville (Reales Alcázares) in an interior patio nowadays known as Patio del León (Patio of the Lion) that precedes the principal patio, Patio de la Montería (Patio of the hunting party) entry to the royal rooms of the palace built by Peter I (image II). Its construction

1 Research group fromed by Piedad Bolaños Donoso (University of Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (University of Seville), Vicente Palacios (Stage designer) and Juan Ruesca (Architech and theater designer). The results of our research will be soon available on our website http://investigacionteatrosiglodeoro.com

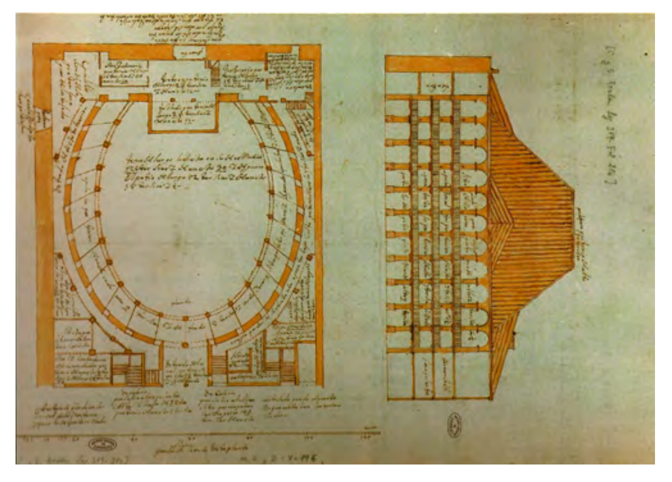
2 Bolaños Donoso (2002) y (2011a)

3 Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, ed., 2010; Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, Ruesga Navarro, 2012; Reyes Peña and Palacios, 2015, main documents on which this article is based on

image II



image III



began in 1625 under the mayor of Earl of Olivares just as it had been designed by Vermundo Resta, who was an architect from Milan and Master builder of the Royal Palace and the dockyard from 1603 until his death in 1625[4].

The original floor has not been preserved. It could be accessed from the outside through the Puerta del León (The Door of the Lion) opposite to the current entrance at Archivo de Indias (Archive of America), which was a market for merchants at the time. Considering its construction on the vroyal grounds, the theatre had its own jurisdiction and provided substantial incomes to the crown. Because of this, after the fire of 1691, Charles II ordered a plan of the floor and facade for the reconstruction (image III)[5].

The aforementioned blueprint or more accurately drawing offers a graphic scale and notes with the dimensions and use of the different rooms. Although this drawing is not signed, Marín Fidalgo attributes it to Francisco de Escobar, master builder of the Royal Palace at that time (Marín Fidalgo, 1990, vol. II. Page 613). The existence of the detailed plan with the dimensions and structure of the building as it was before the fire and the conservation of three of the four walls (back and sides), allowed us to establish the fitting between the drawing by Escobar and the current plan (Reyes Peña, 2006). All this information along with the available bibliography and documents[6] allowed us to undertake the virtual construction of the theatre until it was completed. As a starting point, we decided to be truthful to the documental data avoiding as many hypotheses as possible. Based on the data supplied by the drawing of 1691, the first main task was the detailed description of the place.

---

4 For more information about his biography and his works in Seville, please consult Martín Fidalgo, 1990, vol. II, pages 557-581

5 Plan archived in Archivo General de Simancas (General Archive of Simancas). MPD 5-196. We thank the Director of the archive who has allowed the reproduction of the plan in many occasions.

6 Different researchers had been studying diverse aspects of this theatre [Sánchez-Arjona, 1898: pages 248-253; Sentaurens, 1984, vol. I, pages 295-305 and 316-333, and 1991; Gentil Baldrich, 1987-1988; and Marín Fidalgo, 1990, vol. II, pages 440-449, 578-579, 581 and 613] but it has been necesary the monographic research carried out by the Group of Investigation and Techonological Development of Andalusia HUM. 123, led by Piedad Bolaños and where Mercedes de los Reyes was a member of the group to compile the documents and articles now available Reyes Peña, 2006, 2009 and 2010 and Bolaños, 2011a and 2011b.

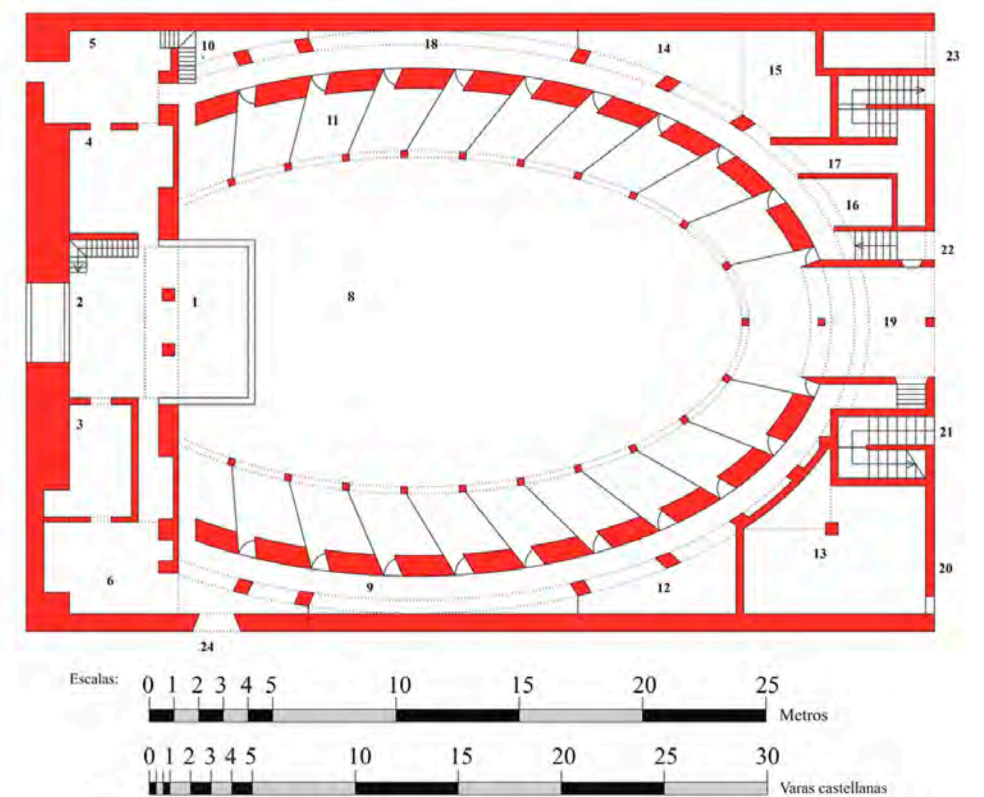


image IV

Elements of referrals in plan from about 1691 attributed to Francisco Escobar

1 Teatro
2 Tablado
3+4 Vestuario
5 Escalera de subida a los aposentos del Alcázar y pantinillo
6, 10, 12, 14 Corralillo de desagüe de los tejados
7 Puerta de salida al patio de la Montería
8 Patio (de butacas)
9 Entrada a dichos vestuarios
11 Aposentos
13 Almacén de las sillas y contaduría del arrendador
15 Almacén de los bancos de los aposentos
16 Sitio del aguador
17 Callejones doblados de entrada a los posentos
18 Crujía de acceso a los aposentos altos y bajos
19 Entrada al corral
20 Jail de la Montería and house of the Janitor
21 Escalera que subía a los aposentos altos y bajos
22 Escalera que subía al último sitio que ocupaban las mujeres (Cazuela)
23 Lado del cuarto en el que habitaban los autores
24 Ventana que cae a la media naranja vieja (Sala de la Justicia)

Metric interpretation of the original plane

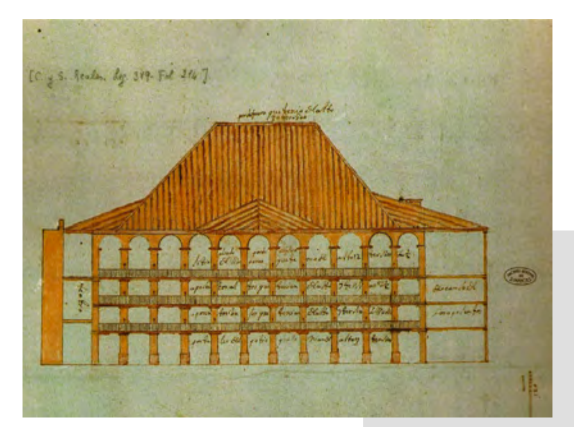


image V

From a general point of view, el corral of comedies was 35.08m long and 25.06m in width (image IV). It was built with a structure of studs with pine wood from Segura (Spain) and Flanders. It consisted of four floors. The top one was closed with an archway based on the wooden studs, the other three floors had straight arches supported on decorated heads of the beams that looked outwards (image V). The first and second floors were divided into twenty two rooms each. The dimensions of these rooms were approximately 2.51m in width and 2,37m long with parapets made of wrought iron and jalousies. The access to these rooms was through an encircling corridor of 0.97m at the back part of the floor (image VI). The patio made of rodded sifted soil, was 22.83m long and 13.50m in width. Several rows of chairs and benches were situated there leaving an open space at the back for those who watched the performance standing up (image VII).

In on the left side of the main entrance (image VIII) there was a storeroom for chairs (image IX), the accounts department, a staircase which led to the rooms in the upper floors and a small patio to collect the water from the roofs. In on the right side of the entrance, there was a staircase which led to a gallery on the third floor denominated cazuela, reserved only to women from low social classes. There was also a place for the water carrier, corridors to different accommodations, a storage room for benches and another small patio to collect water from the roofs (image X). Outside the floor plan, and attached to the wall of the palace, the prison building of the royal palace was situated on the left and the house of the landlord on the right. Opposite to the facade, the building of the theatre included a stage, a space at the back called teatro (theatre), two dressing rooms, a staircase leading to the bedchambers in the palace, a patio that connected the palace with the theatre and a small patio to collect water from the roofs (image XI)

image VI

The corral was surrounded by an impressive wooden structure – the main material in this construction along with bricks and gypsum- which supported the roof. This roof was 18m high from the floor at its central point. According

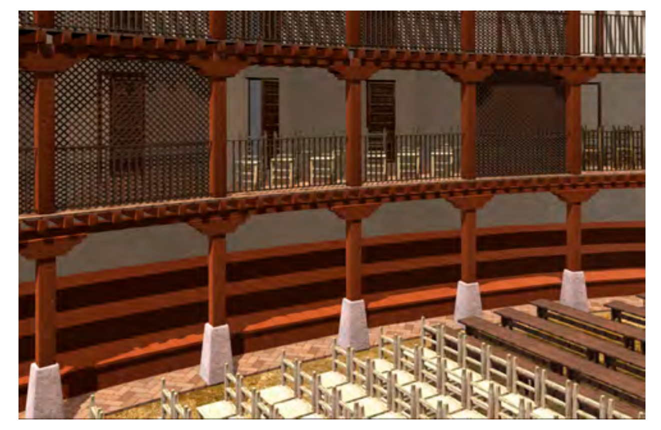


image VII

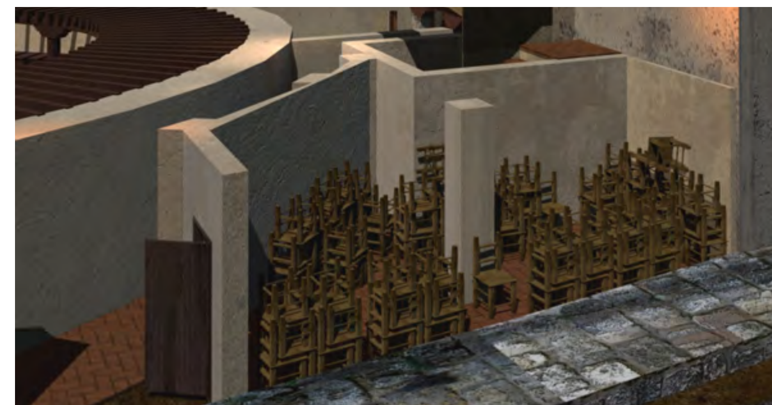


image IX

to the dimensions of the floor plan, the whole area of the corral was 806m^2, if we add the areas of the first, second and third floor, the areas of the first and second floor of the stage facade and the area of the trench that was dug, the total area of construction would be about 2,244m^2.



image X

One of the characteristics of the corral to take note of is the oval shape of the floor plan (images XII and XIII). To the architect Gentil Baldrich, this is the first example of the oval typology in the European theatre. According to Baldrich, this oval plan is close to the semicircular plan of the classical theatre and related to the theoretical reflexions about theatre buildings and practical studies carried out in Italy during the XVI and XVII centuries (Gentil Baldrich, 1987-1988). In contrast to this novelty, the layout of the stage was similar to that displayed in other corral of comedies in Spain such as Corral of the Prince in Madrid (1583), Corral of comedies in Alcalá de Henares (1601-1602), Corral do comedies in Toro (1605), Corral of comedies in Almagro (1628) with a stage projected over the patio and surrounded by the public on three sides, which is typical in this kind of construction and it is entirely independent to the Italian innovations about staging.



image XI

Once the building has been described, the obvious next step was to insert it over the current structures of the space where it was situated in the past. It is relevant to our study



image VIII

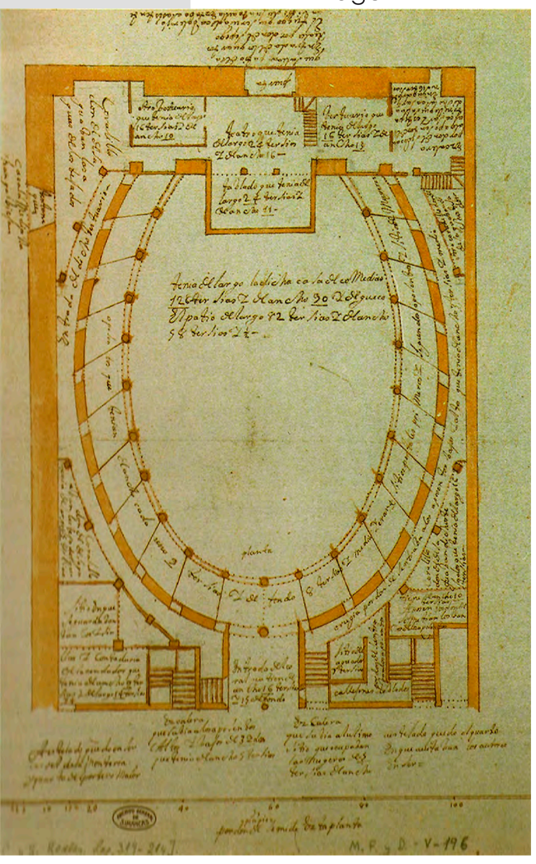


image XII


image XIV


image XV


image XVI

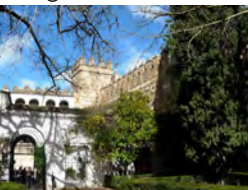
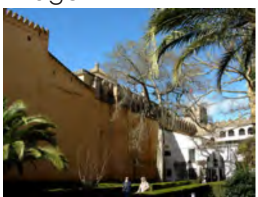

image XVII


image XVIII


image XIX

that the four walls where the corral was fitted in and the adjacent rooms were in fact built before the corral and they stand intact to this day. These structures are:

1. Door to the Room of Justice or "The old half orange" (image XIV)
2. Wall of the Patio of the Hunting Party or painting of the Lion- Hunting Party (images XV and XVI)
3. Entry from the Door of the Lion (image XVII)
4. Stone Moorish Wall (image XVIII)
5. Wall of Almohad pisay (image XIX)

When the floor plan of 1691 is superimposed on the current structures, we realized that the plan does not fit accurately because the XVII century drawing exceeds at the right inferior side, although the reference points matched perfectly (image XX). We verified that the plan drawn up was rectangular meanwhile the space where the corral was built was trapezoidal. The measurements noted down on the plan fit with the trapezoidal shape (image XXI). The author of the drawing respected the dimensions but not the shape of the smallholding. We have to take into account that the drawing was drawn off by heart from when the corral had already disappeared.

Regarding the reconstruction of the corral, the section offered by the original plan is too simplified and except for the heights that appear in the written notes, there are no other references. For this reason, the reconstruction of the corral, although based on documental data and the visual analysis of the painting of the Lion-Hunting Party, is hypothetical.

Regarding the facade of the stage, since the heights of its different galleries are not given in the original section, approximate dimensions have been estimated after the visual analysis of the painting Lion-Hunting Party (back

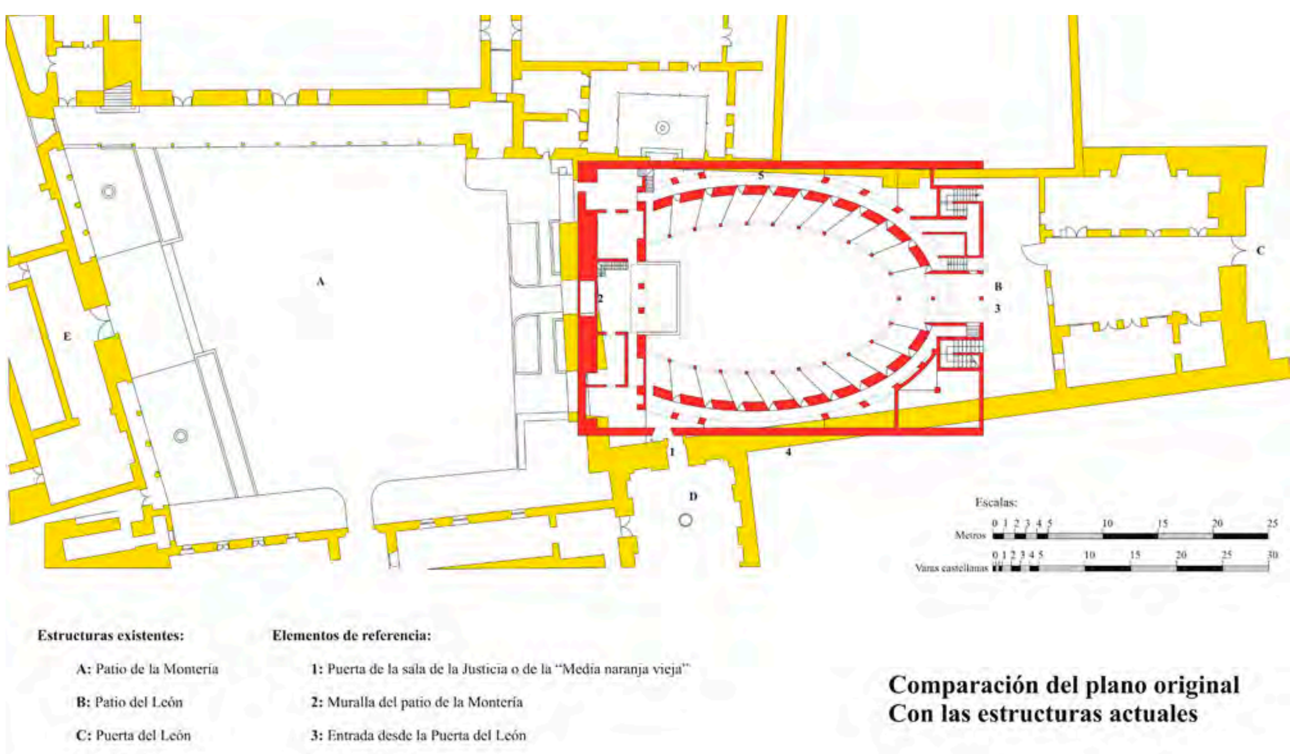


image XX

wall of the corral). In this painting, diverse holes can be seen in which the heads of the supporting beams of the stage would have been introduced (image XXII). The hypothetical main facade is an interpretation based in the given data and structure in the floor plan and taking into account different models of constructions typical of that period (imagen XXIII). Paying attention to this description, it is imaginable the admiration experienced by the public of that time standing in front of the facade and in the interior because the usual height of the building was two floors. On the top part of the painting, Lion-Hunting Party, some black stains can also be seen which may be the vestiges of the fierce fire of 1691(image XXIV)



image XXII

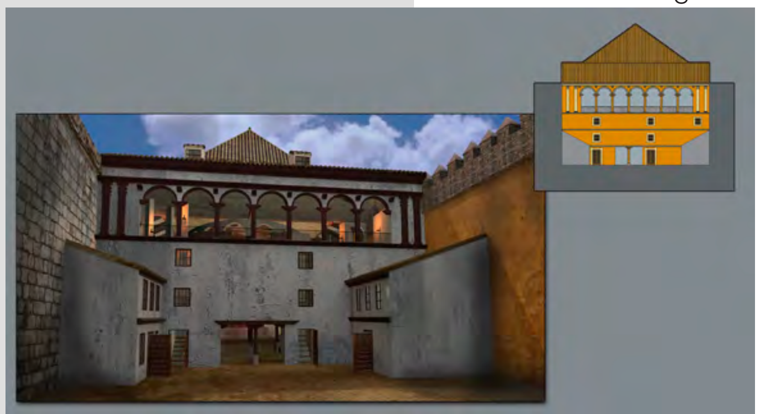


image XXIII

Sometime after this virtual reconstruction and while working on a hypothetical representation of "The two lovers from the sky" by Calderón de la Barca in the Corral de la Montería, a more accurate and detailed reconstruction of the stage where this comedy might have been performed was needed(Reyes Peña and Palacios, 2015). With this idea in mind, we delved deeper on the basis of the drawing of 1691, the plan used in the virtual reconstruction, diverse solutions given in other corrals and numerous data from different comedies from that period in particular "The two lovers from the sky". The drawing by Simancas shows, in the South of the floor, a set of rooms called "stage", "theatre", "dressing rooms" "one door leads into the patio while another door is



image XXIV

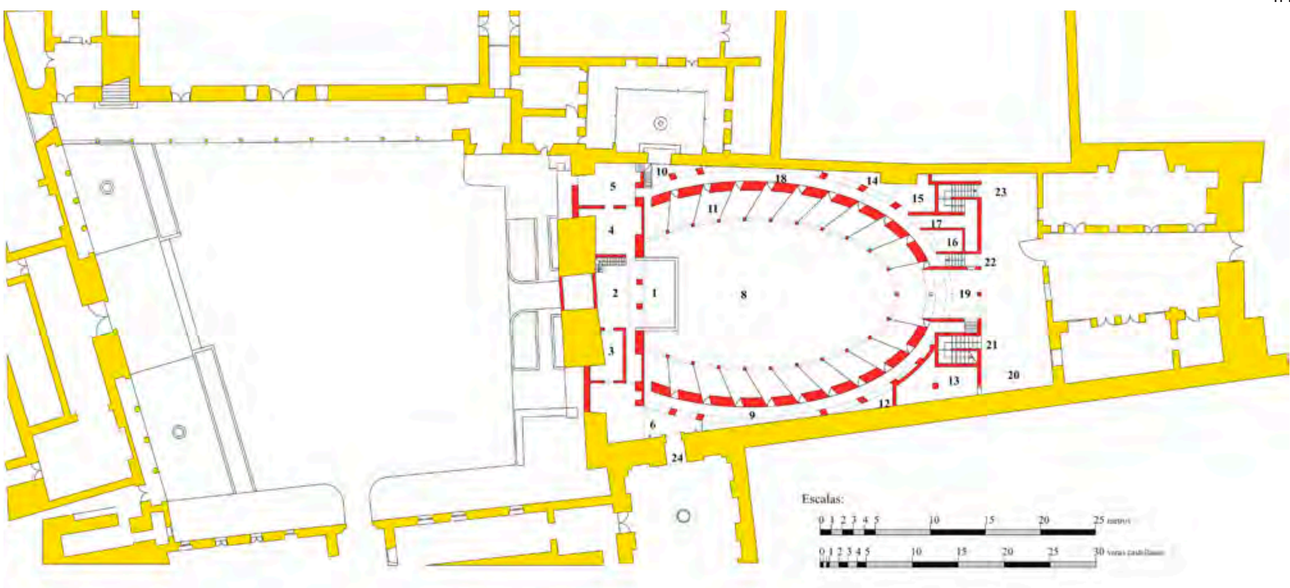


image XXI

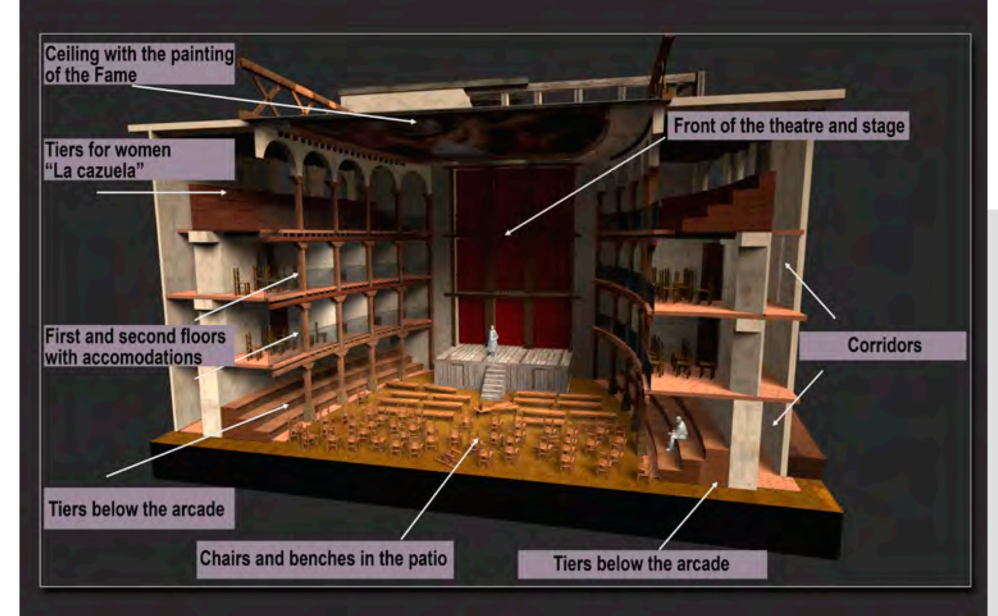


image XXV

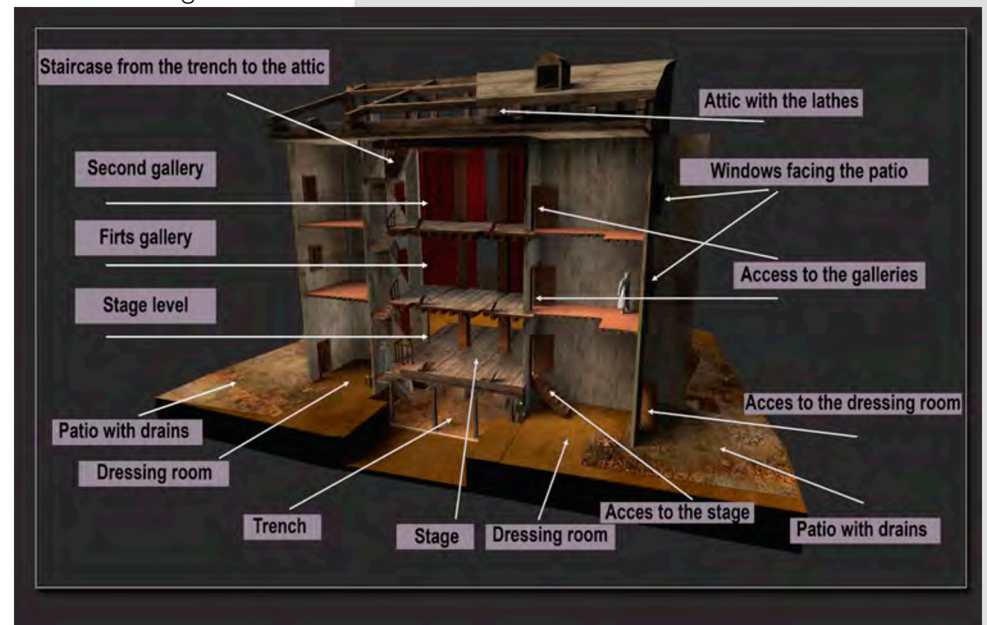


image XXVI

the entrance to the royal accommodation", "little patios where the water from the roofs was collected" etc. All of them constituted what we are going to call "the building of the theatre" (images XXV and XXVI)

On both sides of the entrance to the corral and the following the two bays behind the main walls, the two patios that recollect the water from the roofs appeared. Through the one on the left and looking towards the stage, it is possible to access the dressing room directly. There was another entry to this dressing room through a bay situated between all of the dressing rooms and the wall of the building of the theatre. Following the patio on the right, although the way appears to be blocked by the staircase that lead to the accommodation reserved in the Royal Palace, there was an entry through

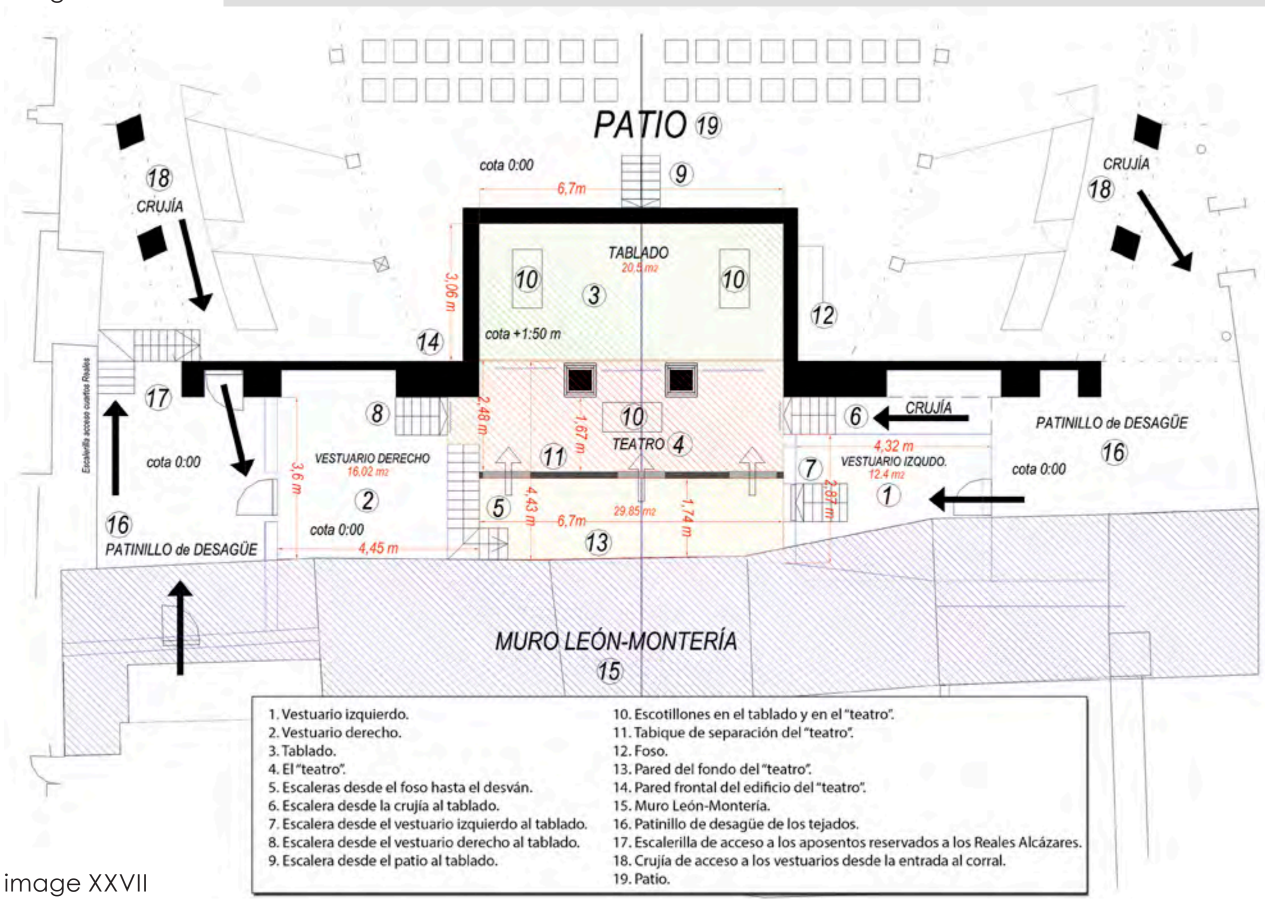


image XXVII

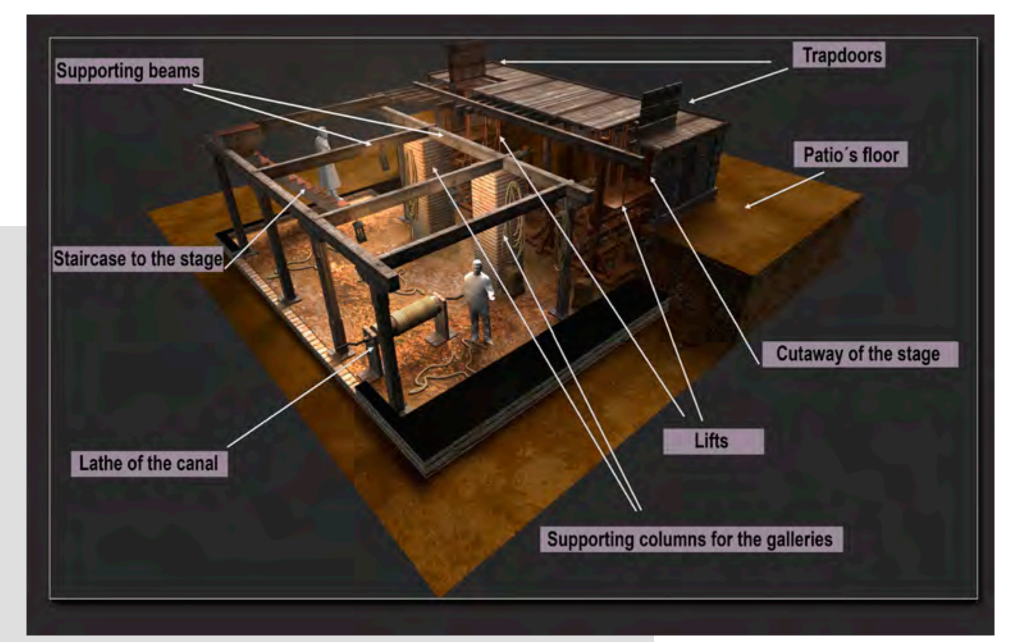


image XXVIII

the wall of the building of the theatre that allowed the entry to the second dressing room (image XXVII)

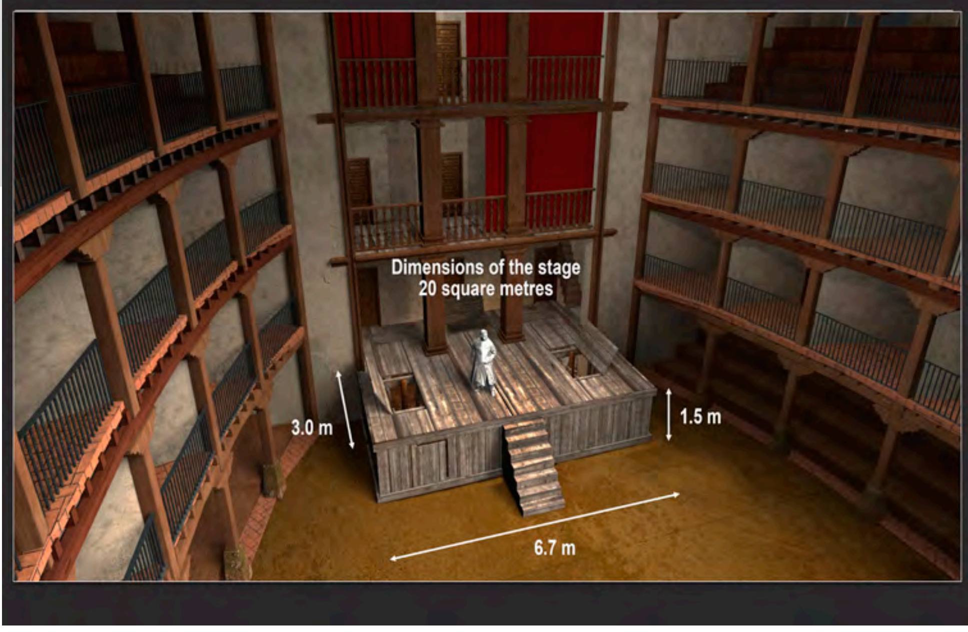
The stage is in the centre of the building and is designed over the patio although its height is not specified. On the stage two columns are drawn, likely these columns support the upper galleries, as it seemed to be indicated by dotted lines, and a back space called "theatre". At the back of the theatre, a stairwell went across the different floors of the building, from the trench to the attic.

To the virtual reconstruction of the "building of the theatre and its stage mechanisms, we already had the virtual reconstruction of the facade and its back section. We were able to do a more accurate description in the previous quoted work (Reyes Peña y Palacios, 2015)

Also, there was a trench. We estimated its depth a meter below the level of the patio (image XXVIII). This trench is not drawn in the floor plan but, several archaeological studies carried out there seem to support this idea (Tabales Rogriguez, 2006 page 30). This trench is connected to the level of the stage by a stairwell situated at the bottom. It might have had some kind of openings to provide natural light and ventilation. Also, we think there might have been of two bridges with lifts and a third one situated behind the curtains. At the back of this space there would have been two lathes to manipulate different mechanisms.

The stage was one meter and a half above the floor. It was projected three meters into the patio which offers a seven meters front. The total area of the stage is about 20 m². It was possible to access to the stage from the patio with a removable staircase. It was possible to access the stage through the staircase of the bay previously mentioned and from the dressing room on the right. The curtains were situated between the supporting columns (image XXIX).

image XXIX



Behind the curtains, a space called "theatre" could be found. It was divided into



image XXX

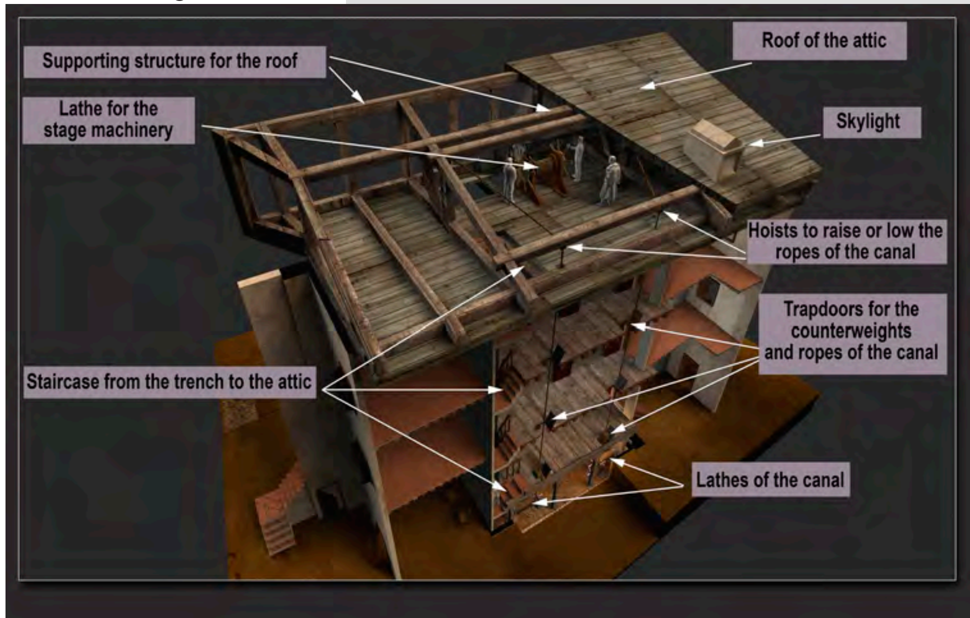


image XXXI

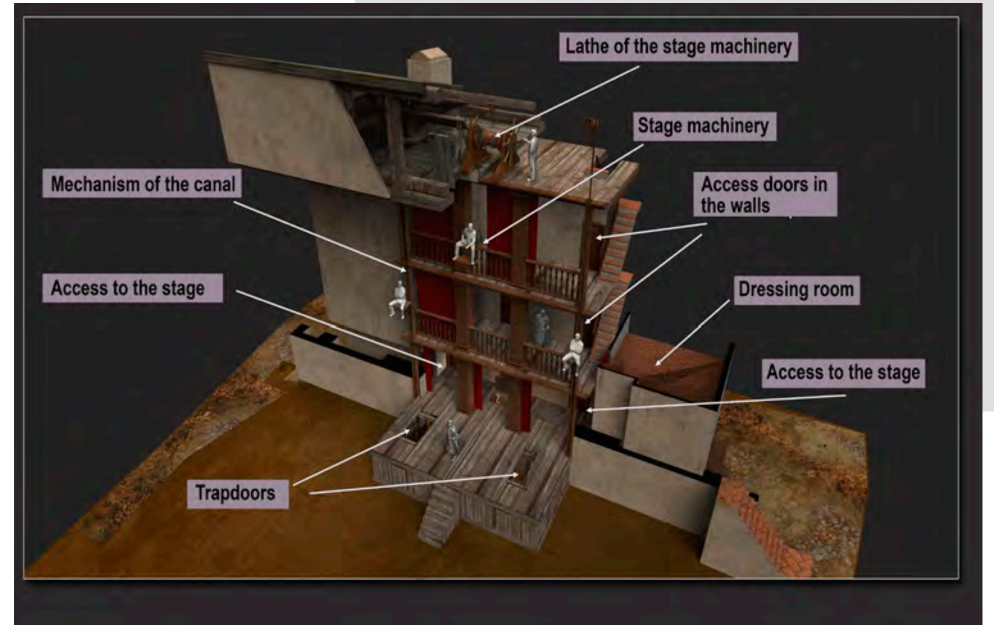


image XXXII

two by a thin wall across the different levels of galleries with three doors on each to facilitate the circulation and staging just as has happened in other similar corrals (image XXX).

The attic was on the third floor of the "theatre". We assume that the different pieces of the stage machinery were there (image XXXI). The roof of the building permitted it but it was very narrow. The access to the attic was through the staircase that went across the different floors at the back.

Summarising, the diverse stage resources were as follows (image XXXII):
a) Bridges on the stage and behind the curtains
b) Doors on the walls to access to the "theatre" from the back
c) Access from the sides at stage level and in every gallery.
d) A lathe in the attic to raise or lower complex stage machinery
e) The "canal", mechanism quoted by different researchers and based on a well known description by Nicolà Sabbattini (1638, Second Book: 136-137) which permitted it to go down from the second gallery to the stage. The "canal" was manipula-

ted using a lathe situated in the trench. Its ropes and counterweights went over the vertical of the "theatre" through different trap doors on each level and ending in a hoist in the attic that was held to wide and reliable beams. From the attic, the ropes of the "canal" went down the studs situated on both sides of the "theatre". The "canal" offered diverse possible alternatives to the stage machinery. In our opinion, the stage machinery was used only in spectacular-performances, for more complex or heavier appearances such as the descent of actors who lifted another one up. In this case, a more resistant structure was needed. It was hidden in the attic until the moment of the appearance, providing time for preparation including safety elements for the performer. However, the "canal" was almost visible to the public until the moment it was used and although we can imagine the use of clothing and decorative elements to hide it, the moment to access it might be risky. In the corral La Montería, where the second gallery is six meters over the stage, to get situated in the bracket of the "canal" either standing up or sitting down might be a risky task for the performer. This is not the case of the stage machinery.

f) Finally, we suppose there were some sound machines for sound effects, as well as oil lamps and candles for lighting.

The closing point of our work is to show how the baroque spectators may have seen the performance from their seats in the corral of comedies. To illustrate the view of the space from the public perspective, we have selected diverse images presented in previous articles. These images have been recreated from different angles indicating the point of view from which they have been reproduced. As it can be seen in the plan, not every-


image XXXIII

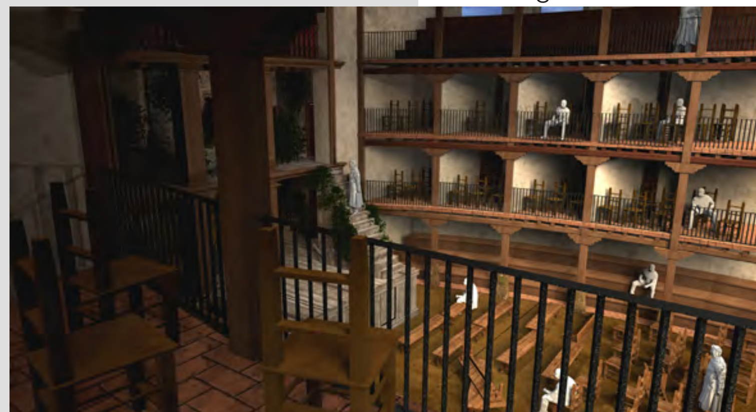
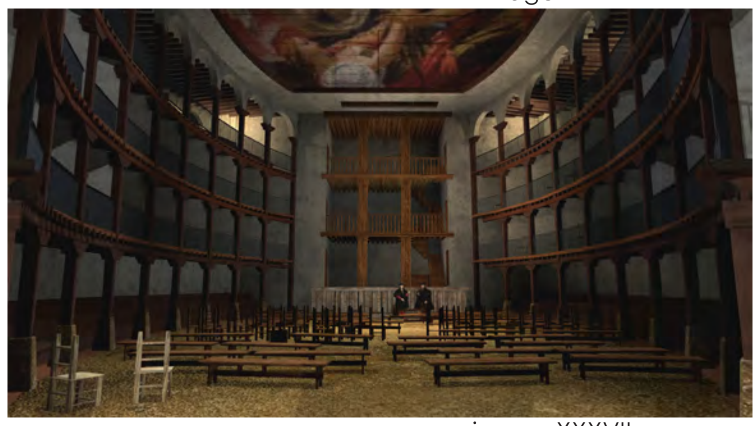

image XXXIV


image XXXV


image XXXVI


image XXXVII

body had the same view. Some points were very controversial because the reception of the play was poor due to diverse circumstances such as the physical structure of the building, studs or supporting columns of the galleries, nearness to the stage, line of seats, jalousies, etc, which was reflected upon the distribution of the social economical level of the public and in the price of the tickets. These images agree with what we thought and support our believe that besides what it was happening on the stage, the spectators went to the theater not only to see the play but to be seen and to enjoy the collective party to the soul and senses that the baroque theater was (images XXXIII to XXXVI).

This exceptional theatrical space, where many companies performed, and whose plays and shows were enjoyed by a multitude of baroque spectators, was never built up again. Nevertheless, today and thanks to the carried out researches and computational techniques, it is possible its virtual reconstruction, fitting it between the original walls and getting close to its accurate physiognomy in its maximum splendour (image XXXVII). In our determination of fidelity in this virtual reconstruction and with a baroque sign, we show the corral again, this time devastated by the fire (image XXXVIII). The current spectator, with tears in his eyes, experiences its destruction deep into the fiction which becomes reality.
However, ours is an ongoing work that advance with new documentary and archaeological discoveries and with new computational technologies. Our next step is to investigate the stage machinery and resources of the corral de la Montería to fulfill de demands of the companies which performed there studying the comedies by Lope de Vega written or performed in corrals. We are not certain if the selected comedie were in fact performed in the corral since we do not know the daily guide during its activity, but we know the companies visited it with the same repertoire performed in other corrals. For this reason, we have selected the most famous and whose necessities in stage machinery were similar to other as ratified by Rodríguez García in his impressive work "La puesta en escena de Lope de Vega" (The staging in Lope de Vega comedies) when he states that "it is not strange to find every possible stage machinery requirement in that time in Lope's comedies" (page 145)

At a more cultural and general public level, we expect our investigation to go beyond the international scientific community, where it has always been well received,



image XXXVIII

with the objective of incorporating this theatrical space to the Historical Legacy of the Royal Palace (Reales Alcázares) that so much cultural, social and economical significance had during the XVI th Century. For that we would like to attract institutional support to make public our results for the general public. We are currently planning the production of a video to be showed at the entrance of the building, just before entering the Patio of the Lion, showing the physiognomy of the building as it was in the XVI th Century, the hustle and bustle of life and astonishment of the spectators, who after crossing the narrow Door of the Lion were in front of this magnificent building - with a roof taller than the surrounding walls of the palace- looking for their seats and enjoying themselves in this at that time lucrative business of the Crown, since La Monteria was a commercial theatre open to the general public who could afford it. Along with the video, a book with illustrations would help the visitor to make this experience a lasting memory. Finally, a copper model of the building and its accommodations, to be exposed in the Patio of the Lion, would incorporate the theater definitively to the cultural legacy of the Royal Palace, showing at a small scale what that space was from 1625 to 1691 and contrasting it with the same space, nowadays a garden.

GRUPO de INVESTIGACIÓN
teatro siglo de oro

Bolaños-De los Reyes-Palacios-Ruesga

Piedad Bolaños Donoso (University of Seville)
Mercedes de los Reyes Peña (University of Seville)
Vicente Palacios (Scenographer)
Juan Ruesga Navarro (Architect and Scenographer)

more information in spanish but with many pictures:
http://investigacionteatrosiglodeoro.com/
https://www.facebook.com/INVESTIGACIONTEATROSIGLODEORO

Max Reinhardts Regiebuch zu Dantons Tod
Digitalisierungsprojekt der Freien Universität Berlin
von Julian Nordhues

„*Georg Büchner und Max Reinhardt – einmal endlich mußten sie zusammenkommen.*“[1] Das Ereignis, das der Journalist Siegfried Jacobsohn hier freudig begrüßte, stellte die Aufführung von Georg Büchners „*Dantons Tod*“ im Deutschen Theater am 15. Dezember 1916 dar. Max Reinhardt brachte Büchners Revolutionsstück aus dem Jahr 1835 im Zuge seines „*Deutschen Zyklus*“ auf die Berliner Bühne. Und nicht nur Jacobsohn, der Rezensent der Zeitschrift „*Die Schaubühne*“, zeigte sich von dem Abend begeistert. Auch Stefan Großmann berichtete in der „*Vossischen Zeitung*“: „*Nie war Reinhardt so souveräner Herr seiner Mittel, er steht im hellen Mittag seiner Kräfte.*“[2]
Was war an diesem Theaterabend geschehen? Es war im Besonderen der Einsatz von Licht und Schatten, der Publikum und Rezensenten gleichermaßen begeisterte. Angesichts der zunehmenden Materialknappheit im Ersten Krieg reduzierte Reinhardt den Dekorationsaufwand drastisch. Das verwendete Einheitsbühnenbild von Ernst Stern wurde durch wenige Versatzstükke und vor allem durch eine geschickte Lichtregie als variabler Schauplatz ausgestaltet. Aus einem schwarzen Hintergrund wuchsen die Bilder allmählich hervor, ein einzelner Scheinwerfer beleuchtete den Sprechenden. „*Die kurzen Bilder erstehen aus einem schwarzen Nichts und verschwinden in ihm*“,[3] erinnert sich Großmann. Die aus den wechselnden Lichtsituationen entstandene Dynamik des Stücks wurde noch durch die akustische Kulisse unterstützt, denn Reinhardt inszenierte Stimmen, Rufe, trampelnde Füße und Gesänge als dynamisch choreografiertes Bühnenelement.

Mit Max Reinhardts Regiebuch zu „*Dantons Tod*“ liegt ein einzigartiger Nachweis für die Arbeitsweise des Regisseurs vor. Das Regiebuch gelangte durch Schenkung von Helene Thimig, der Witwe Max Reinhardts, in den Besitz der Theaterwissenschaftlichen Sammlungen der Freien Universität Berlin. Als Quelle ist das Regiebuch für unterschiedliche Anwendungsbereiche interessant: zum Beispiel im Bereich der universitären Forschung und Lehre oder für die kulturinteressierte Öffentlichkeit. Auch im Schulunterricht steht „*Dantons Tod*“ noch auf vielen Lehrplänen. Das Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin stellt nun durch das 2016[4] vom Land Berlin geförderte Digitalisierungs- und Editionsprojekt „*Max Reinhardts Regiebuch*

1 Siegfried Jacobsohn: Dantons Tod, in: Die Schaubühne, 21.12.1916.
2 Stefan Großmann: Dantons Tod, in: Vossische Zeitung, 16.12.1916.
3 Ebd.
4 In der vorherigen Förderrunde 2015 wurde in diesem Programm bereits das Digitalisierungsprojekt „*Traugott Müller*“ der Theaterhistorischen Sammlungen der FU Berlin gefördert, siehe auch Beitrag von Martha

zu *‚Dantons Tod' (1916)*" dieses herausragende Dokument einer breiten Öffentlichkeit online zur Verfügung. (Abb. 1)

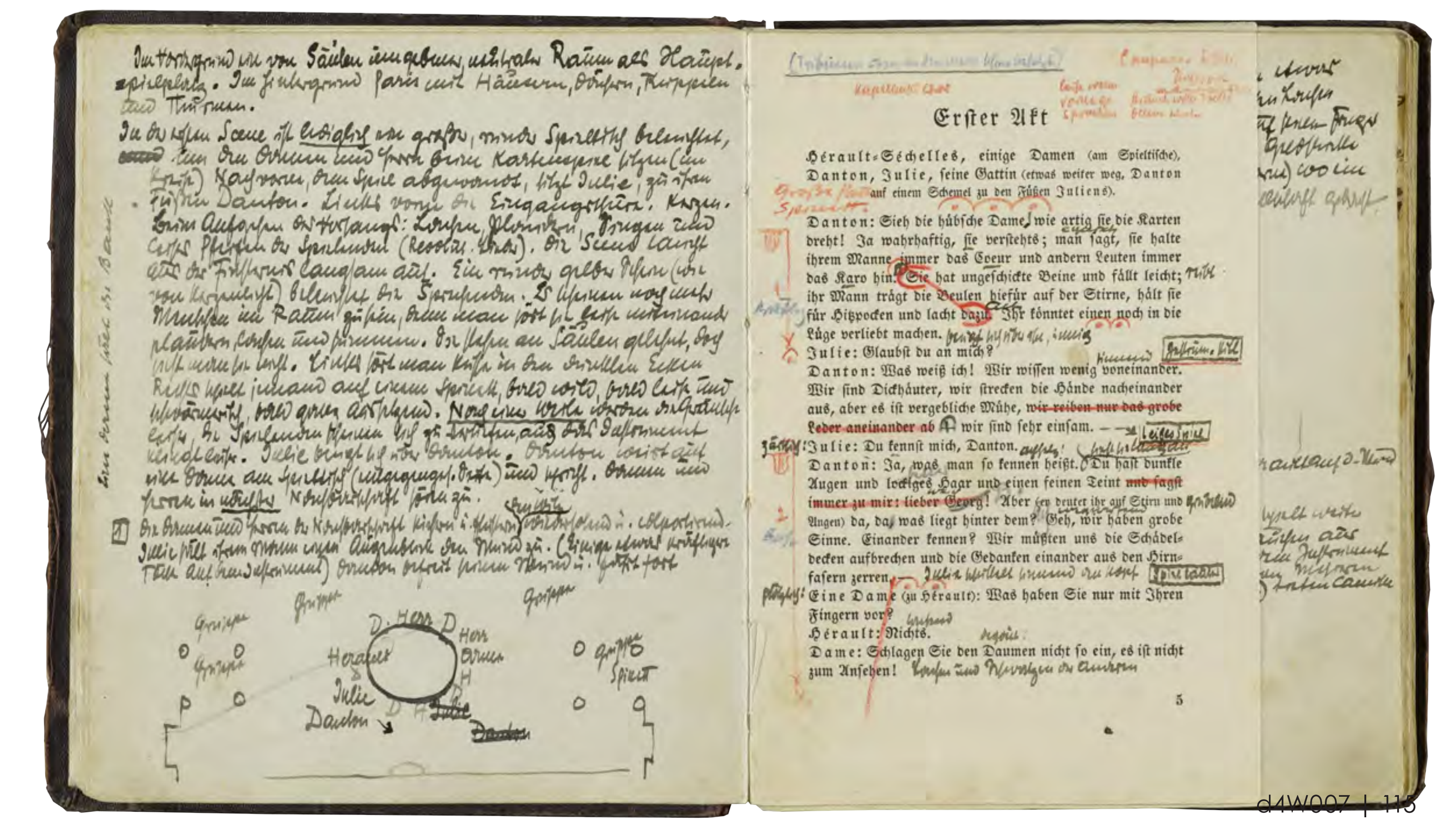
Reinhardts Regiebuch besteht aus einer circa 100 Seiten umfassenden Textfassung des Stücks „*Dantons Tod*" von Georg Büchner. In das Buch wurden etwa 100 zusätzliche Seiten eingefügt, die Reinhardt für die Eintragung seiner Ideen und Regieanweisungen nutzte. Neben dem originalen Drucktext sind im Buch also handschriftliche Anmerkungen und Skizzen ergänzt. Außerdem hat Max Reinhardt Passagen durchgestrichen, die für die Theateraufführung nicht verwendet werden sollten, hat Hervorhebungen und Betonungen vermerkt, verschiedene Farben für seine Eintragungen verwendet sowie Skizzen und Symbole eingefügt. Reinhardt selbst schrieb zum Thema „*Das Regiebuch*": „*Man liest ein Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muss vor Aufregung innehalten im Lesen. Die Visionen überstürzen sich. Manchmal muss man es mehrfach lesen, ehe sich ein Weg zeigt. [...] Schließlich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision.*"[5] Das Regiebuch ist ein wertvolles Zeugnis dafür, wie minutiös und detailreich Reinhardt seine optischen und akustischen Vorstellungen bei der Lektüre von Büchners Text schriftlich festhielt.

Das Digitalisierungs- und Editionsprojekt machte es sich zur Aufgabe, das Regiebuch zu digitalisieren und zu transkribieren. Neben den Faksimile-Digitalisaten des gesamten Regiebuchs ermöglicht die zusätzliche Transkriptionsfassung die Lektüre des Regiebuchs ohne die Barrieren der Kurrent- und Frakturschrift. Dies unterstützt sowohl menschliche LeserInnen erheblich und bildet gleichzeitig die essentielle Basis für die weitere inhaltliche Erschließung, bei der künftig auch digital gestützte Forschungs-, Darstellungs- und Vernetzungsansätze der Digital Humanities zur Anwendung

Abb.1: Regiebuch (Insel-Verlag). Exemplarische Doppelseite – Druckseite (mit Streichungen, Notizen u.a.) und Handschriftseite (Anweisungen, Skizzen u.a.)

Pflug-Grunenberg in „*DIE VIERTE WAND*", #006, April 2016, S. 134-137.

5 Gusti Adler: Max Reinhardt, sein Leben. Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen, Salzburg, 1964, S. 233.



Erster Akt

Hérault-Séchelles, einige Damen (am Spieltische). Danton, Julie, seine Gattin (etwas weiter weg, Danton auf einem Schemel zu den Füßen Juliens).

Danton: Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! Ja wahrhaftig, sie versteht's; man sagt, sie halte ihrem Manne immer das Coeur und andern Leuten immer das Karo hin. Sie hat ungeschickte Beine und fällt leicht; ihr Mann trägt die Beulen hiefür auf der Stirne, hält sie für Hitzpocken und lacht dazu. Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen.

Julie: Glaubst du an mich?

Danton: Was weiß ich! Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, ~~wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab~~ wir sind sehr einsam. – –

Julie: Du kennst mich, Danton.

Danton: Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint ~~und sagst immer zu mir: lieber Georg~~! Aber (er deutet ihr auf Stirn und Augen) da, da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren. –

Eine Dame (zu Hérault): Was haben Sie nur mit Ihren Fingern vor?

Hérault: Nichts.

Dame: Schlagen Sie den Daumen nicht so ein, es ist nicht zum Ansehen!

5

kommen können. Für die digitale Verarbeitung und Darstellung in einem Online-Bildviewer wurde in diesem Sinne eine erste technische Annotation in XML (eXtensible Markup Language) und im Textauszeichnungsstandard TEI (Text Encoding Initiative) vorgenommen. Mit dem Ende des Projekts ist das gesamte Regiebuch über die Projektseite unter *www.fu-berlin.de/max-reinhardt* zugänglich. Der bei der Online-Darstellung verwendete Bildviewer EVT (Edition Visualization Technology) wurde eigens für die Anzeige der Transkriptionen und Faksimiles durch das Center für Digitale Systeme (CeDiS) der Freien Universität Berlin angepasst. In diesem Bildviewer kann das gesamte Regiebuch nun online durchgeblättert werden. Die digitale Edition und die XML/TEI-Annotation sind unter eine Creative-Commons-Lizenz (CC BY-NC-SA 3.0 DE) gestellt, die eine freie, nicht-kommerzielle Nutzung unter der Bedingung der Namensnennung ermöglicht. (Abb.2)

Eine der größten Herausforderungen im Projekt stellte die außergewöhnliche Komplexität der Quelle dar. Bei der Annotation des Regiebuchs mussten sowohl die Anweisungen von Max Reinhardt für das Spiel der Schauspieler berücksichtigt werden – also Dialoge, Positionen oder Bewegungen auf der Bühne – als auch Anweisungen, die sich auf das Bühnenbild, auf akustische Effekte oder auf die Lichttechnik beziehen.

Ein weiterer zu beachtender Punkt war, dass in vielen digitalen Editionen handschriftliche Einfügungen im Originaltext als eine Art „*Umweltrauschen*" extrahiert werden müssen. Beim Regiebuch Max Reinhardts verhält es sich jedoch genau umgekehrt: bei der Annotation lag der Fokus primär auf den Bearbeitungen durch Max Reinhardt und der Stücktext von Georg Büchner war als Material für Reinhardts Regiefassung anzusehen. Der Unterschied der Herangehensweisen mag auf den ersten Blick nicht allzu groß erscheinen, im Hinblick auf die Annotation in XML/TEI ist er jedoch gravierend. Reinhardts handschriftliche Regieanweisungen sind nicht einfach als Ergänzungen zu Georg Büchners Text zu interpretieren. Vielmehr schuf Reinhardt seine Regiefassung, für die Teile des Büchner-Textes herangezogen oder aber verworfen wurden. Mit der Konzentration auf Reinhardts Fassung war es daher beispielsweise nicht möglich, bereits vorhandene digitale Editionen des Büchner-Stücktextes als Basis für die weitere XML/TEI-Annotation zu nutzen.

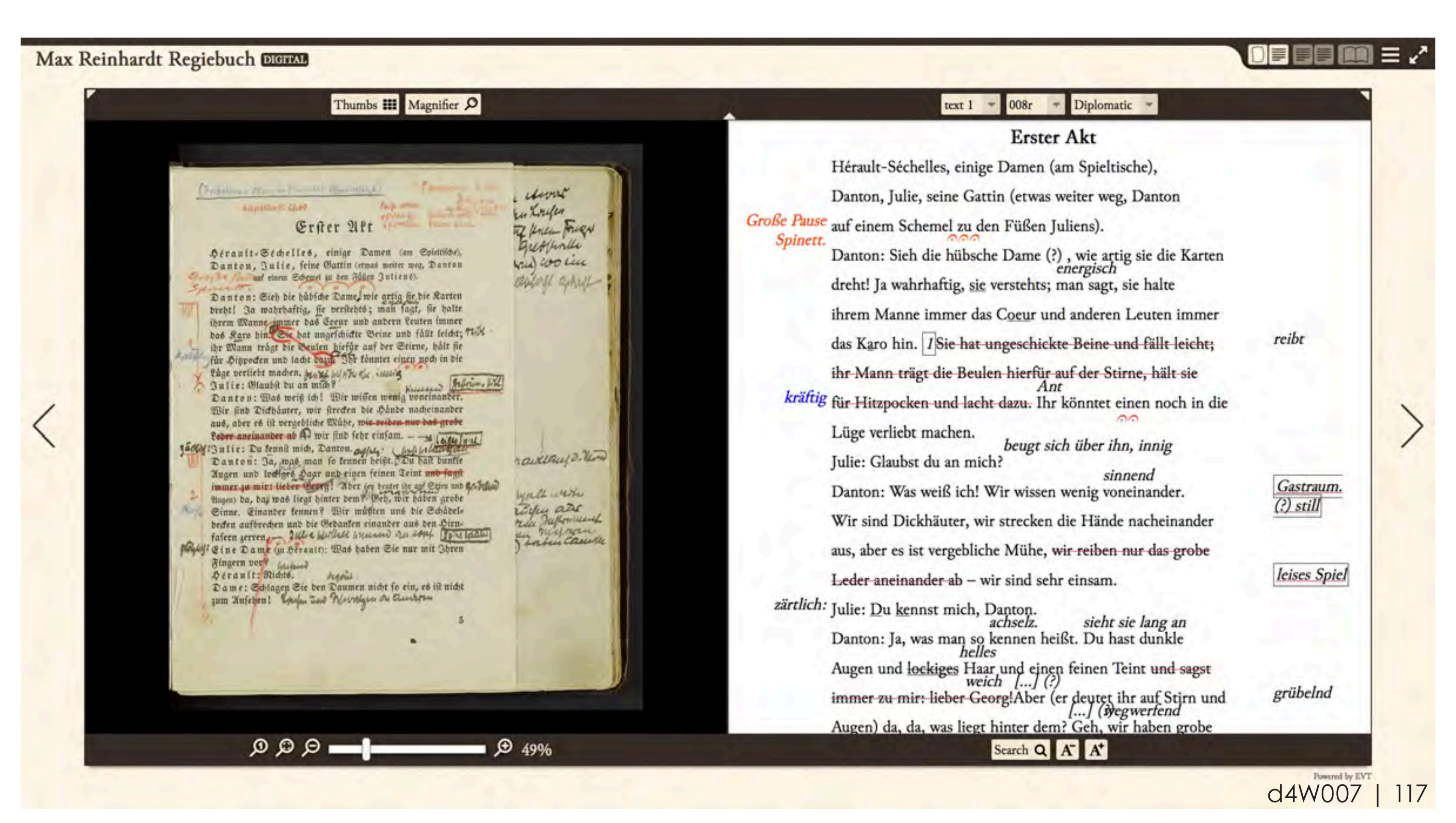
Auch ließ sich für das Genre „*Regiebuch*" bis jetzt noch keine ähnliche digitale Edition finden, an der sich das Projekt hätte orientieren können. So gibt es zwar TEI-Elemente, die genutzt werden können, um beispielsweise Dramen auszuzeichnen. Bei dem Regiebuch besteht aber die Besonderheit darin, dass der Text die Grundlage zur Umsetzung einer Aufführung bildet, also als Basis eines performativen Aktes dient. Weiterhin verwendete Rein-

hardt ganz eigene Zeichen (zum Beispiel für Ton oder Lichtanweisungen), für die es bisher keine technischen Standards gibt.
Die Auszeichnung der von Reinhardt verwendeten Schriftfarben für seine Anmerkungen war ebenfalls relevant, denn es ist sehr wahrscheinlich, dass die Farbverwendung auf unterschiedliche Arbeitsdurchgänge verweist. Max Reinhardt nutze das Regiebuch nicht nur für die Aufführung 1916 in Berlin, sondern mindestens auch für eine spätere Aufführung im Jahr 1927 in New York. Die Verwendung der blauen Schriftfarbe stammt vermutlich aus der Arbeitsphase für die New Yorker Aufführung.

Durch das Digitalisierungs- und Editionsprojekt wurde eine digitale Basis geschaffen, die es ermöglicht, Max Reinhardts Arbeitsweise aus unterschiedlichsten Perspektiven zu untersuchen und hierfür ebenfalls digitale Erschließungs-, Darstellungs- und Vernetzungsmöglichkeiten der Digital Humanities einsetzen zu können. Mit dem digitalisierten Regiebuch wird ein herausragendes theaterhistorisches und kulturgeschichtliches Dokument der Berliner Theatergeschichte erstmals der Öffentlichkeit online zugänglich gemacht.

Julian Nordhues M.A. studierte Mittlere und Neuere Geschichte sowie Politikwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Er war am Gießener Zentrum für Medien und Interaktivität (ZMI) tätig und anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Centre for Digital Cultures (CDC) der Leuphana Universität Lüneburg und im Digitalisierungs- und Editionsprojekt „*Max Reinhardts Regiebuch zu ‚Dantons Tod' (1916)*" am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind: Weimarer Republik, mediale Repräsentationen des Kriegs, Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Abb.2: Das Regiebuch im Online Bild-Viewer EVT



Hoffmanns Blick durch die 4. Wand

Postume Realisierung der Oper „Der Trank der Unsterblichkeit“

von Prof. Dr. Peter P. Pachl

Bereits in jungen Jahren hat das Vorbild E. T. A. Hoffmann entscheidenden Einfluss auf Richard Wagners Dramaturgie, aber auch auf seine frühe Tonsprache. In seiner „*Autobiographischen Skizze*“ berichtet Wagner: „*Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn.*“

„Aus dieser goldnen Schale trank ich Unsterblichkeit.“

„So trinke nun aus dieser goldnen Schale der Liebe Trank!“

Der einhundert Jahre vor der Eröffnung der Bayreuther Festspiele, in Königsberg geborene und im neunten Lebensjahre Richard Wagners Zeugung in Berlin verendete Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822) war ein Universalgenie.
Der Kapellmeister, Regisseur, Dramaturg, Bühnenarchitekt, Beleuchtungsinspektor, Dekorateur und darüber hinaus Tiermagnetiseur und Ergründer physikalischer Phänomene sah sich selbst nicht in erster Linie als Dichter, Theaterkapellmeister oder als Maler, sondern als Komponist.
Das deutsche Schubladen-Denken hat den brillanten und sogar in seinen juristischen Entscheidungen äußerst modern handelnden Hoffmann jedoch ausschließlich unter die Dichter eingeordnet. So wird Hoffmann zwar in Frankreich als Vorläufer von Hector Berlioz gefeiert, in Italien, der Schweiz und in Japan (auf japanisch!) wird seine Zauberoper „*Undine*“ vermutlich häufiger gespielt als in Deutschland., wo in den letzten Jahren – neben der „*Undine*“ immerhin auch Hoffmanns Opern „*Aurora*“ und „*Liebe und Eifersucht*“ auf dem Programm standen.



Sein unverkennbar eigener Kompositionsstil orientiert sich an Mozart. Von diesem seinem Abgott übernahm Hoffmann nicht nur den Vornamen Amadeus. Mozart,

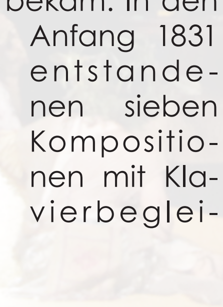
insbesondere dessen „*Don Giovanni*“, bedeutete für Hoffmann den Inbegriff an musikalischer Romantik.
In einer romantisierten, Mozart verwandten Tonsprache arbeitet Hoffmann mit musikalischen Chiffren für Personen und Situationen, also einer frühen Form von Leitmotivik, wie sie dann von dem Hoffmann bewundernden Carl Maria von Weber aufgegriffen und von Richard Wagner zum System erhoben wurde.
E. T. A. Hoffmann, der weder die französische Dramatisierung „*Nourjahad et Chéredin, ou l'immortalité a l'épreuve*“ , noch die – erst nach seiner Komposition des „*Trank der Unsterblichkeit*“ erfolgte – englische Dramatisierung, „*Illusion; or, The Trances of Nourjahad*“ ,kannte, integriert in seine Oper die jeweils typischen Elemente dieser beiden anderen Umsetzungen: Verwandlungsmusiken und lebende Bilder, wie auch melodramatische Szenen.

Melodram bei Hoffmann/von Soden – und Richard Wagner
E. T. A. Hoffmann wurde auf ein Stellengesuch im Allgemeinen Reichsanzeiger des Jahres 1807 als Musikdirektor durch von Soden an das von ihm geleitete Theater in Bamberg engagiert, nachdem Hoffmann ihm als Beweis seiner Könnerschaft das Libretto „*Der Trank der Unsterblichkeit*“ als Oper komponiert hatte. Zur Realisierung der aufwändigen Oper in Bamberg kam es nicht, da von Soden als Intendant ans Theater in Würzburg wechselte. In Bamberg kamen hingegen andere Bühnenwerke E. T. A. Hoffmanns, wie die (heute verschollenen) Einakter „*Die Wünsche*“ und „*Die Pilgerin*“ zur Uraufführung. Neben diversen Bühnenmusiken fürs Schauspiel, der Oper „*Aurora*“ und dem Ballett „*Arlequin*“, sind aus Hoffmanns Zeit in Bamberg zwei dreiaktige Melodramen erhalten: „*Saul, König in Israel*“ und „*Dirna*“, ebenfalls auf ein Libretto von Julius Graf von Soden.
Das indische Melodram „*Dirna*“ zählt zu den herausragenden musikdramatischen Erfolgen E. T. A. Hoffmanns zu seinen Lebzeiten: in den Sommermonaten 1809 komponiert, wurde es am 11. Oktober des selben Jahres in Bamberg mit großem Erfolg zur Uraufführung gebracht und anschließend in Salzburg und in Donauwörth, möglicherweise auch in Nürnberg nachgespielt. Die Partitur blieb verschollen, aber nach 160 Jahren tauchte im Jahre 1968 aus Privatbesitz das Donauwörther Aufführungsmaterial auf; so konnte die Partitur des abendfüllenden Melodrams rekonstruiert und 1998 in Neuss wieder aufgeführt werden. Die auf John Henry Groses Erzählung „*A Voyage to the East Indies*“ basierende Geschichte der Verurteilung einer geraubten und vergewaltigten Inderin, die auf Geheiß eines hinduistischen Priesters ihre illegitimen Kinder getötet und dann freiwillig den Sühnetod durch das Trinken



von geschmolzenem Blei gesucht hat, wurde seitens des Theatergrafen von Soden zu einem Happy-End umgebogen: Dirna wird vor die Wahl gestellt, zur Entsühnung eines ihrer Kinder zu töten oder selbst zu sterben, wird aber von einem zufällig vorbeikommenden Großmogul gerettet. Das fernöstliche Idiom beschränkt Hoffman auf den sparsamen Einsatz von Triangeln und Schellen, und die Chöre der Brahma-Priester ermöglichen den Rückverweis auf die Isis- und Osiris-Chöre der „*Zauberflöte*“, allerdings in einer romantisierten Tonsprache, die den Vergleich mit Spontinis Brahma-Chören in der „*Jessonda*“ (1823) nicht zu scheuen braucht. Interessant ist Hoffmanns musikalische Physiognomie, die hier für Kindesliebe durch jene Klänge chiffriert, wie er sie später auch in seiner Oper „*Undine*“ anwendet. Kompositorisch weiterentwickelt ist die bereits in Hoffmanns Ballett „*Arlequin*“ angewandte Technik der Abfolge plastischer Miniaturen, die Stimmungen der handelnden Personen plastisch umrissen als Gefühlswelt den Worten vorausgehen lässt. So erscheint die 1243 Takte umfassende „*Dirna*“-Komposition, mit umfangreicher Ouvertüre, Introduktionen zu den Nachfolgeakten, einer umfangreichen Tanzszene und den Chören der Priester, durchaus mehr wie eine Oper für Schauspieler denn als eine erweiterte Schauspielmusik. Hoffmanns „*Dirna*“-Partitur ist reizvoll bis ins Detail der orchestralen Kommentare in stets wechselnden Tempi, Tonarten und Besetzungen. Der Vergleich der Komposition mit dem 1968 in den Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft veröffentlichten Textbuch offenbart einerseits Hoffmanns musikdramatische Dramaturgie, die ihn zum Dichter werden lässt, wo ihm etwas fehlt (so beim Chor „*Großer Brahma, sei uns gnädig!*“, dessen Text offensichtlich von Hoffmann stammt), andererseits die Verknappung der Exzentrik einer zwischen ihren Kindern, ihrer Sklavin, ihrem Gatten und ihrem Vergewaltiger emotional hin- und her gerissenen Heldin. Das Hauptproblem bei der „*Dirna*“ ist für heutige Rezipienten – allerdings auch bei Melodramen von Benda, Eberwein, Humperdinck, Schönberg, Fibich und Richard Strauss – ein für unsere Ohren ungewohnter Umgang im sprecherischen Nachvollzug von Dichtung zu Musik. Dies trifft auch für die Schlüsselszene des „*Trank der Unsterblichkeit*“ am Ende des zweiten Aktes zu, einer Mixtur von unbegleitetem Text zu Melodram und Operngesang über die Zwischenstufen von gesteigerter Deklamation bis hin zu einem Beinahe-Gesang.

Auf ein Melodram stößt der Musikfreund auch in Richard Wagners frühem Opus 5, das vermutlich zu den ersten Kompositionen gehörte, welche die Öffentlichkeit vom Komponisten Richard Wagner zu hören bekam. In den Anfang 1831 entstandenen sieben Kompositionen mit Klavierbeglei-





tung zu Goethes „*Faust*“, WWV 15, steht am Ende das Melodram „*Ach neige, du Schmerzensreiche*“. Der Aufführungspraxis der Zeit folgend, wurde es in einem Stil zwischen gehobener Deklamation und Gesang ausgeführt. Daher gab der Münchner Kapellmeister Rudolf Johndorff im Jahre 1933 dieses Melodram auch in einer Fassung mit von ihm gesetzter „*Singstimme zum Original-Klavierpart*“ heraus; diese Fassung wurde es als Notenbeilage Nr. 2 im 100. Jahrgang der Zeitschrift für Musik (Bosse Verlag, Regensburg 1933) veröffentlicht.

Novelle als Opernhandlung

Graf Friedrich Julius Heinrich von Soden auf Sassanfahrt (1754 – 1831), der Gründer des Bamberger Theaters, hat die Handlung seines Librettos „*Der Trank der Unsterblichkeit*“ nicht frei erfunden. Vorlage ist eine Novelle der 1724 geborenen irischen Dichterin und Dramatikerin Frances Sheridan (geb. Chamberlaine), die 1766 im Alter von nur 42 Jahren im französischen Blois verstarb.

Im Jahre 1762, ein Jahr nach dem Tod von Frances Sheridan, erschien „*The History of Nourjahad*“ und noch im selben Jahr auch die deutsche Übersetzung „*Die Geschichte des Nourjahad*“, bei M. G. Weidmanns Erben und Reich in Leipzig.

Dramatisierungen erfuhr Frances Sheridans Novelle zunächst in Frankreich – für die Musikbühne: „*Nourjahad et Chéredin, ou l'immortalité a l'épreuve*“, ein vieraktiges Melodram von L. C. Caigniez, kam 1801 am Théatre de l'Ambigue Comique heraus.

Und am 25. November 1813 erlebte im Drury Lane Theatre in London „*Illusion, or the Trances of Nourjahad*“, eine „*Orientalische Romanze*“ in drei Akten, ihre Uraufführung, mit dem Hinweis auf die Dichterin und mit dem Zusatz, „*nach einer persischen Erzählung*“. Für die Komposition und Zusammenstellung der Musik dieses Vaudevilles war Michael Kelly verantwortlich; als Komponist der Tänze und Prozessionen benennt die Edition des Librettos einen Mr. Byrne.

Irrtümlich war Lord Byron die Autorschaft für das Bühnenstück zugesprochen worden, da er in seinem Gedicht „*The Devil's Drive*“ sarkastisch auf die Handlung von „*Illusion, or the Trances of Nourjahad*“ Bezug nimmt.

Im Gegensatz zu anderen Dramatisierungen, entlehnte Julius v. Soden aus der „*Geschichte des Nourjahad*“ zwar entscheidende Züge für seine Opernhandlung, sorgte aber für eine deutliche Abgrenzung seines vieraktigen Librettos von der epischen Vorlage durch Veränderung des Na-



mens seines Haupthandlungsträgers. Diesem gab er den bei Sheridan nur einmal, als Vater des Helden, erwähnten Namen Naramand. Der Librettist vertauscht also Vater und Sohn, Namarand ist nunmehr der Sohn Nourjahads. Den Namen der Erstfrau Mandane, den Namen des Sultans (unwesentlich verändert von Schemzeddin zu Schemzaddin), den des Dieners (unwesentlich verändert von Hasem zu Hassem) und den des Offiziers der Palastwache, Zamgrad, übernahm v. Soden für sein Libretto.

Hoffmannsche Spezifika

Julius von Sodens Libretto muss auf Hoffmann geradezu wie ein Spiegelbild seiner eigenen Phantasie gewirkt haben, denn von seinem „*Genius*" – differenzierend zwischen bösem und gutem Genius, spricht er bereits in seinen frühen Briefen aus Glogau an seinen Freund Theodor Hippel, und hier findet sich auch wiederholt das Pendant zu jener in der Opernhandlung von Genius formulierten Verheißung „*Du siehst mich wieder!*" , bis hin zur Phantasie, der „*GroßSultan wolle testieren und da soll er [Hoffmann] das Siegel aufdrücken [...].*"
Zu einem Zeitpunkt, als Goethe seine moralisch verpönte Erstfassung der „*Stella*" aus dem Jahre 1775 , die eine Liebe zur Dritt als „*eine Wohnung, ein Bett und ein Grab*" idealisiert hatte, in ein Trauerspiel umformte (Uraufführung 1806 in Weimar), besingen von Soden und dann um so eindringlicher auch Hoffmann die Polygamie und insbesondere eine funktionierende Dreierbeziehung von einem Mann und seinen beiden Frauen. Als ihre „*Reize [...] der Neuheit*" verblasst war, hatte Mandane die junge Mirza in den Liebeskünsten unterrichtet und ihrem Gatten Namarand als Zweitfrau geschenkt. Beim Sohn Namarands, einem gemeinsamen Kind im Alter von einem Jahr, bleibt bewusst in der Schwebe, wer dessen Mutter ist. Mirza liebt Namarand, er liebt sie und beide lieben sie Mandane. Ähnliche Überlegungen zu einer Dreierbeziehung finden sich wiederholt bei Hoffmann, zunächst mit seinem „*einzige[n] innig geliebte[n] Freund*" Theodor („*Du liebst mich und ich bin glücklich!*", „*mein Einziger – mein Alles*") – zum einen und seiner gesellschaftlich unakzeptablen Königsberger Geliebten, seiner um 9 Jahre älteren, unglücklich verheirateten Klavierschülerin Dorothea Hatt, in als einem „*weibliche[n] Engel mit verführerischen Reizen*" zum Anderen. Später übt der Komponist den realen Nachvollzug mit diversen – von seiner polnischen Ehefrau Mischa geduldeten – jungen Geliebten.
Auch die Klassifizierung, „*er ist verrückt*" , die dem Protagonisten vom Chor der alten Weiber entgegen geschleudert wird, muss Hoffmann an



eigene Erlebnisse gesellschaftlicher Diskriminierung gemahnt haben; immerhin vertont er das Wort „*verrückt*“ in der Introduktion des vierten Aktes chorisch insgesamt 13 mal!
Und schließlich ist auch der im Finale des dritten Aktes besungene, wohltätige Schlummer ein typisch Hoffmanscher Topos: der ersehnte und gern durch Drogen unterstützte Vorgang „*von dem wunderbaren Delirien, das dem Einschlafen vorherzugehen pflegt*“, begleitet Hoffmann selbst ein Leben lang; auch musikalisch taucht er in seinen Kompositionen immer wieder auf, – bis hin zum „*Gute Nacht!*“-Schlusschor in seiner „*Undine*“ .

Kunstreligion
In der Handlung der Oper „*Der Trank der Unsterblichkeit*“ begegnet der Hörer einer Kunstreligion mit Elementen aus Christentum, Islam, Aton-Kult und Buddhismus.
So, wie das Melodram ein Vorläufer des Spielfilms war – zunächst mit Musik zu bewegten Bildern, die auf Sprache verzichteten, dann zu einer emotional mit Musik unterlegten Sprache – so griffen Filmhandlungen vor gut 100 Jahren gerne die Handlungen von Bühnenstücken auf.
Mitglieder der jüngeren Generation, mit Video-Spielen aufgewachsen, erkannten in der Handlung „*Der Trank der Unsterblichkeit*“ sofort die Elemente und Struktur des Videospiels „*The Prince of Persia*“ wieder, das seinerseits auch wiederholt verfilmt wurde.

Krimi – vom wiedererwachten Schläfer
Bereits im Libretto von Sodens blitzt im Ernst der Handlung immer wieder skurrile Komik durch, die an die Ironie in den Filmen von Monty Python („*Das Leben des Brian*“ und „*Die Ritter der Kokusnuss*“) gemahnt.
Dabei ist die Handlung zugleich auch ein gut gearbeiteter Krimi, mit klug ausgelegten richtigen und falschen Fährten. Der Zuschauer – bereits jener des Pariser und des Londoner Musiktheater-Stücks – ahnt nicht, wie diese Handlung enden und wer am Schluss als größter Übeltäter auf der Strecke bleiben wird.
Das Thema des wiedererwachten Schläfers, Haupthandlungselement in Hoffmann/von Sodens Oper „*Der Trank der Unsterblichkeit*“ , geht zurück auf William Shakespeare. In dessen Komödie „*The Taming of the Shrew*“ (Uraufführung London 1595) tritt Christopher Sly in einer zumeist gestrichenen Rahmenhandlung auf: der betrunkene Kesselflicker wird von einem Lord auf sein Schloss gebracht, um dort seinen Rausch auszuschlafen und dann



wie ein Lord behandelt zu werden; vorbeikommende Schauspieler sollen ihm eine Komödie vorführen, eben „*Der Widerspenstigen Zähmung*".

Das Motiv des kurzfristig zum Herrscher avancierten, einfachen Mannes wurde besonders gern von der Opernbühne des 19. und 20. Jahrhunderts aufgegriffen, so etwa in Adolphe Adams dreiaktiger Opéra comique „*Si j'étais Roi*" (Uraufführung Paris 1852), oder – mit tragischem Ausgang – in Ermanno Wolf-Ferraris dreiaktiger Oper „*Sly oder Die Legende vom wiedererweckten Schläfer*" (Uraufführung Milano 1927). Eine Variante hiervon ist das Thema der Wiederkehr aus dem Reich der Toten in Jules Massenets fünfaktiger Oper „*Le Roi de Lahore*" (Uraufführung Paris 1877) und in Alberic Magnards dreiaktiger Tragédie en musique „*Guercoeur*" (partielle konzertante Uraufführung Nancy 1908). George Bernard Shaw und Karel Čapek greifen die Fragestellung der Unsterblichkeit dramatisch auf und kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Čapeks Komödie verschäft Leos Janácek zu seiner ernsten Oper „*Věc Makropoulos*": Emilia Marty, alias Eugenia Montez, Elsa Müller, Ellian MacGregor, Ekaterina Myshkin und Elena Makropulos, lebt seit 337 Jahren, da ihr Vater, der kaiserliche Leibarzt Hieronymos Makropulos, das für Rudolf den Zweiten entwickelte Anti-Aging-Medikament zunächst an seiner Tochter ausprobieren musste; sie wurde zunächst schwer krank, überlebte ihre Krankheit aber mehr als dreihundert Jahre und feiert seither unter immer wieder neuen Namen Triumphe als eine außergewöhnlich begehrte Sängerin. Nun aber braucht sie das Rezept, die „*Sache Makropulos*", die sie einst an einen lange verblichenen Liebhaber verliehen hatte, aus dem Nachlass von dessen Erben zurück. Der junge Janek Prus, der seinem Vater das Dokument für Emilia stehlen soll, begeht Selbstmord und Vater Jaroslav Prus übergibt es Emilia als Preis für eine Liebesnacht, die er jedoch als Horror empfindet. Emilia aber entscheidet sich letztlich doch für Alter und Tod. Sie verschenkt das Rezept an einen aufstrebenden Nachwuchsstar, der es der griechischen Sprache unkundig, verbrannt.

Hoffmann/von Sodens Version hat gegenüber den erwähnten musikdramatischen Ausformungen des wiedererwachten Schläfers eine verstärkte politische Brisanz, zumal heute, im Lichte des radikalen Islam und der Assassinen. Diese Bezeichnung steht Arabisch für Haschischesser, Französisch für Mörder. Mitglieder dieser schiitisch geprägten Geheimorganisation und Sekte aus dem 11. Jahrhundert erhielten als Belohnung für heikle Aufträge, etwa das Entführen und Umbringen von Fürsten, eine Droge, die sie glauben ließ, sie wären bereits im Paradies. Umberto Eco hat dieses Motiv in seinem Roman „*Baudolino*" behandelt.



Hoffmann/von Sodens Version hat gegenüber

den erwähnten musikdramatischen Ausformungen des wiedererwachten Schläfers eine verstärkte politische Brisanz, zumal heute, im Lichte des radikalen Islam und der Assassinen. Diese Bezeichnung steht Arabisch für Haschischesser, Französisch für Mörder. Mitglieder dieser schiitisch geprägten Geheimorganisation und Sekte aus dem 11. Jahrhundert erhielten als Belohnung für heikle Aufträge, etwa das Entführen und Umbringen von Fürsten, eine Droge, die sie glauben ließ, sie wären bereits im Paradies. Umberto Eco hat dieses Motiv in seinem Roman „*Baudolino*" behandelt.

Synästhesie und Zukunftstränke

In seiner Oper „*Undine*" hat E. T. A. Hoffmann zum Libretto Fouquets in Text und Musik eine Arie hinzugefügt, in der es heißt: „*Zukunft zeigt mit Lichtgebärden, was die Gegenwart zerschellt.*"

Dieser Satz könnte bereits in der Partitur der Oper „Der Trank der Unsterblichkeit" stehen.

Denn mit „*Lichtgebärden*" wird bereits der Besucher des vom 23. Januar bis 27. Februar 1808 komponierten Oper „*Der Trank der Unsterblichkeit*" konfrontiert: da leuchtet über dem Altar der Sonnenpriester eine Schrift auf, deren Inhalt dann in Musik und Gesang übersetzt wird, „*Tugend ist unsterblich*". Für Hoffmann, der sich dem Magnetismus, wie übergreifend technischen Phänomenen und Errungenschaften gegenüber begierig aufgeschlossen zeigte, bedeutete die bühnenpraktische Umsetzung den Einsatz der Laterna Magica, einer Frühform des Films. „*Licht*" steht in der Handlung dieser Oper nicht nur für Erkenntnis, ausgedrückt durch die Manifestationen, wie „*Der Götter Thron ist Licht*" und „*Heilig ist die hohe Flamme*". „*Licht*" steht auch für Wissensvermittlung. „*Was bedeutet dieses Fest?*" , fragt Namarand angesichts einer leuchtenden Information: „*In einem Transparent brennt Namarands Name. Eine künstliche Laube öffnet sich unter sanfter Musik.*"

In einem Zukunftsspiel antizipieren derartige Szenenanweisungen eine optisch bestimmte Informationsgesellschaft, wie sie heute zu konstatieren ist. Darin zeigen Bilder bereits, wie die Erde von morgen und wie die Welt nach dem Ende der Gattung des Homo sapiens aussehen wird.

Der Trank in goldener Schale

Namarand hat eine fixe Idee: „*Wisse! Im Traum sehe ich meinen Schutzgeist. Er reicht mir die Götter-Schale, den Trank der Unsterblichkeit!*"

In einer melodramatischen Szene, im zweiten Finale seiner Oper, eilt Hoffmann der Opernkonvention seiner Zeit voraus: Seinem Protagonis-



ten Namarand, der gleich E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner die aktiven Wachträume sucht und findet, erscheint in einer die Mischung aus Rezitation und bis zum Gesang gesteigerter Deklamation, sein „*Genius, eine goldene Schale in der Hand*", und fordert Namarand auf, „*Leere diese Schale. [...] Es ist der Trank der Unsterblichkeit.*"

Kaum hat Namarand aus dieser Schale getrunken, so fühlt er: „*Himmlisches Feuer, glüht in den Adern! Schon fühl ich der Menschheit, der Erde mich entrückt!*"
Diesen Vorgang zeichnet Hoffmann musikalisch mit gesteigerter Emotion, die wie ein direkter Vorläufer für die musikalische Charakterisierung der nach dem Genuss des Trankes wieder erwachenden Liebenden in „*Tristan und Isolde*" wirkt – und stärker noch Siegfrieds feurigen Ausbruch („mit schnell entbrannter Leidenschaft") nach dem Genuss des Vergessenheitstranks in der „*Götterdämmerung*" antizipiert.
Während Siegfried in der „*Götterdämmerung*" – laut Szenenanweisung Wagners – den Trank aus einem Trinkhorn genießt, weist Irlands Königin in „*Tristan und Isolde*" ihre Dienerin Brangäne an, den Todestrank vorzubereiten: „*In die gold'ne Schale gieß' ihn aus; gefüllt fasst sie ihn ganz.*"

Im dritten Akt von Hoffmanns Oper reflektiert Namarand in einem Selbstgespräch: „*Mit voller Schale schöpfest du aus der Natur Genüssen. Zu deinen Füßen rinnt unversiegbar des Goldes Strom. Und dein ist, was die Erde, was das Meer; die ganze Schöpfung Gutes, Schönes bietet. Du bist unsterblich! Unsterblich!*"

Szenisch wird dieser Trank der Unsterblichkeit dann ergänzt durch „*Der Liebe Trank*".
Auf einem Fest, als Vorabend zum geplanten Sturz des Sultans und der Machtübernahme durch Namarand, berichtet der Potentat: „*Aus dieser goldnen Schale trank ich Unsterblichkeit.*" Seine Hauptfrau Mandane reicht ihm erneut eine goldene Schale: „*So trinke nun aus dieser goldnen Schale der Liebe Trank!*"
Der Topos gemahnt an Donizettis „Liebestrank", stärker aber noch an Wagners „*Tristan und Isolde*", wo Brangäne den Todestrank für Tristan und Isolde eigenwillig austauscht und Isolde, auf deren Nachfrage, „*Welcher Trank?*" gesteht, „*der Liebestrank!*".

Doch der Liebestrank in Hoffmanns Oper erweist sich als ein Schlaftrank – und damit gemahnt er an „*Faust*", wo Margarete ihre Mutter durch den von Faust gereichten Schlaftrank umbringt, wie an Wagners „*Die Walküre*", wo Sieglinde ihre Ehemann Hunding einen Schlaftrank reicht, um mit Siegmund ungestört die Nacht zu verbringen, wie auch an Strauss' „*Die Frau ohne*

Der Trank der Unsterblichkeit
Oper von E.T.A. Hoffmann

Premiere: 28. April 2012
Theater Erfurt

Musikalische Leitung: Samuel Bächli
Inszenierung: Peter P. Pachl
Ausstattung: Robert Pflanz (alle Fotos)

Der Artikel ist ein Reprint
Peter P. Pachl: Von Namarand zu Tristan.
Eine Analyse von E. T. A. Hoffmanns Oper „Der Trank der Unsterblichkeit"
(= Akademische Schriftenreihe Bd. V287764).
Grin, 2012, ISBN 978-3-656-88304-3
mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Schatten“, wo Barak von der Amme einen Schlaftrunk erhält, damit die Frau den ihr zugedachten Prinzen empfangen kann.
Analog dem Vergessenheitstrank in Wagners „*Götterdämmerung*“, hat der Schlaftrunk bei Hoffmann eine Zeitraffer-Funktion:
„*Entschlief ich nicht in meinem Harem? [...] Dreißig Jahre währte mein Schlaf?*“
Durch dieses dramaturgische Mittel tritt Namarand eine Zeitreise an. Aber die Zukunftssicht verheißt nichts Gutes. Namarands Palast ist eingestürzt, seine geliebten Hauptfrauen, sein Sohn und seine Freunde sind tot, und die jungen Frauen seines Harems sind zu „*alte[n] Weiber[n]*“ geworden; ihn umgeben „*Ruinen*“.
Namarands Erkenntnis, „*So ist denn alles vergänglich!*“ gipfelt in einem Fazit, das Markes Worte im dritten Aufzug von „*Tristan und Isolde*“ vorwegnimmt: „*Tot! Alles tot!*“.

Für die Zeit der Entstehung von Hoffmanns Oper war die ausladende Partie des Namarand eben so ungewöhnlich, wie ein halbes Jahrhundert später jene des Tristan. Die Partie des Namarand verlangt vom Tenor – mit Ausnahme von nur einer Szene – permanente Bühnenpräsenz, und diese Partie umfasst gesanglich rund zwei Drittel der Oper.
Auch Namarands verzweifeltes Todessehnen hat bereits tristanische Züge:

„*Wie? Ewig soll ich eingekerkert,*
hier das Götter-Dasein einsam nun vertrauern?
In diesem Kerker ewig, ewig schmachten?
Furchtbare Zukunft! Höllenpein durchglüht mich!
Vermessner Wunsch!
O nehmet, güt'ge Götter, zurück die fürchterliche Gabe;
Gebt mir den Tod! Den Tod! –
Auch du verlässest mich, mein treuer Schutzgeist!
Versprachst du nicht, mir wieder zu erscheinen? –
Erscheine an der Hand des Todes-Engels;
vereine mich mit Mirza mit Mandane!
Auf meinen Knien fleh ich dich, erscheine!
Gib mir den Tod! Den Tod!“

Hoffmanns vieraktige Oper aus dem Jahre 1808 war Ihrer Zeit voraus. Und sie war und ist in doppelter Hinsicht unzeitgemäß: Namarands Zukunftsreise erfuhr erst in einer weit von E. T. A. Hoffmanns Tod entfernten Zukunft ihre erste Realisierung, am 28. April 2012 im immer noch jüngsten Theaterneubau Deutschlands, dem Opernhaus am Brühl in Erfurt, und sie erwies sich dabei als ein frühes „*Kunstwerk der Zukunft*“.

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

Eine Tänzerin auf Reisen

oder: Im Wald, da sind die Räuber

von Frank-Rüdiger Berger

> *„Nun müßten wir uns aber sehr wundern, wenn noch kein Räuber käme! Ein Ballet braucht Räuber wie tägliches Brod, das unsere hat bereits gegen eine Stunde gedauert, jetzt m u ß ein Räuber kommen. Richtig! da ist der Brave.“*[1]

„*Mit Allerhöchster Genehmigung*“[2] – schließlich handelte es sich um einen Einnahmeausfall für die königliche Schatulle – fand am 4. November 1844 eine Benefizvorstellung für die Berliner Solotänzerin Adele Polin im Königlichen Schauspielhaus[3] statt. Die Vorstellung mit einem buntgemischten Programm sollte viel Publikum anziehen, um für die Tänzerin einen möglichst hohen Ertrag zu erzielen – in Zeiten noch kaum vorhandener sozialer Absicherungen ein wichtiger Bestandteil der Altersvorsorge für Künstlerinnen und Künstler. Die Karten waren, wie in einem solchen Falle üblich, in der Wohnung der Benefiziantin erhältlich, hier in der „*Friedrichsstraße 67, eine Treppe hoch*“.[4]

Der Abend begann mit einem Singspiel von Mehul; es folgten zwei Pas de deux, der erste getanzt von Adele Polin und Theodor Gasperini, der zweite getanzt von Amalie Taglioni und ihrer Schwester Hulda Galster. Nach einer französischsprachigen Chinoiserie von Clairville, in der Adele Polin ebenfalls eine Rolle übernahm, schloss der Abend mit der ersten Aufführung von *Die Tänzerin auf Reisen*, einer „*Episode mit Tanz*“ vom Königlichen Ballettmeister Michel-François Hoguet.[5] Es gab noch kurzfristig eine kleine Programmänderung: Die Zeitungen verkünden am Tag der Vorstellung, der zweite Pas de deux sei eine „*Masurka, von Paul T a g l i o n i, ausgeführt von Demselben und Mad. T a g l i o n i.*“[6]

Viel erfahren wir aus der Presse nicht über Hoguets Beitrag zum Benefizabend seiner Solotänzerin. Es war wohl ein Gelegenheitswerk, das sie in möglichst gutem Licht erscheinen und, wie der ganze Abend, in einem breiten künstlerischen Spektrum glänzen lassen sollte:
„*Die kleine, artige bluette, (sehr bescheiden eine Episode genannt) „die Tänzerin auf Reisen“, von H o g u e t, mit Musik von S c h m i d t, giebt unserer ausgezeichneten Solotänzerin, Mlle. P o l i n, Gelegenheit, sich in den mannichfachsten Gestalten*

---

1 Eduard Hanslick in Die Presse am 30.11.1855 über die Wiener Premiere des Balletts *Ballanda* von Paul Taglioni am 28.11.1855. Hervorhebung im Original.
2 Spenersche Zeitung, 2.11.1844.
3 Das Opernhaus war nach dem Brand von 1843 noch nicht wiedereröffnet.
4 Spenersche Zeitung, 2.11.1844.
5 Ebd.
6 Spenersche Zeitung, 4.11.1844; Vossische Zeitung, 4.11.1844. Hervorhebung in den Originalen.

zu zeigen, als Dame, als Sylphide, als Polin u. s. w., und ihr vielseitiges Talent dabei geltend zu machen," schreibt die Spenersche Zeitung.[7] „*Das einfache Sujet ist die Beraubung und Rettung einer reisenden Tänzerin in Spanien, wobei es natürlich an Banditen Dolchen, Muskedonnern u. s. w. nicht fehlt, bei deren Toben die, an den Wagen der Tänzerin gespannten, „l e b e n d e n" Pferde einen bewunderungswürdigen Gleichmuth bobachten (sic). – Die Musik ist von Hrn. Schmidt, mit seiner gewöhnlichen Fertigkeit, aus Auber'schen und Adam'schen Motiven arrangirt und paßt zu dem Ganzen sehr gut.*"[8]
Es mag zwar ein Gelegenheitswerk gewesen sein, doch erfreute sich Hoguets *Tänzerin auf Reisen* offenbar einer gewissen Beliebtheit und wurde bis 1891 ganze 94 Mal an den Königlichen Schauspielen gespielt.[9] Schon bald ergriffen auch andere Choreographen Handlung und Personenkonstellation auf und adaptierten sie entsprechend ihrer jeweiligen Bedürfnisse. Eine Auswahl sei hier vorgestellt.

Paul Taglioni, seit 1829 Solotänzer an der Königlichen Hofoper und dort bereits mehrfach erfolgreich als Choreograph hervorgetreten, ließ sich wohl als erster von Hoguets *Tänzerin auf Reisen* inspirieren. Dass er, der später seine eigenen Werke mit einem „*Copyright-Vermerk*" versah, zu Beginn seiner choreographischen Karriere nicht nur eigene Sujets verwendete, war schon den Zeitgenossen aufgefallen: „*Ob das Ballet in allen seinen Theilen ursprünglich von ihm herrühre, oder nach Angaben seines Vaters, wie man allgemein sagt, in Scene gesetzt ist, können wir nicht entscheiden. Im Grunde kommt aber auch sehr wenig darauf an, da die Praxis des in Scene führen das Schwierigste dabei ist*", schreibt Ludwig Rellstab anlässlich der Premiere von Paul Taglionis Ballett *Der Seeräuber*.[10]

Paul Taglionis Vater Filippo, dessen Ballett *La Sylphide* von 1832 als erstes romantisches Ballett in die Geschichte eingegangen ist, war seit 1843 Ballettmeister in Warschau. Die Taglionis pflegten enge Familienbande und es war daher keine Überraschung, dass Pauls weltberühmte Schwester Marie im Frühjahr 1844 zu einem Gastspiel nach Warschau kam und er selbst

7 13.11.1844. Die Vossische Zeitung berichtet nicht über den Abend.
8 Spenersche Zeitung, 13.11.1844. Hervorhebungen im Original.
9 Vgl. C. Schäffer, C. Hartmann: Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. Berlin 1886, S. 21 und: Georg Droescher: Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Berlin 1936, S. 70. In beiden Werken heißt es *Eine Tänzerin auf Reisen*.
10 Vossische Zeitung, 20.9.1838.

Hintergrund: Ballanda oder Der Raub der Proserpina. Ballett von Paul Taglioni
Illustrirte Zeitung, 19. Mai 1855, Altkolorierter Holzschnitt (Ausschnitt)
Slg. Frank-Rüdiger Berger

gemeinsam mit seiner Frau Amalie 1844 und 1845 längere Zeit dort gastierte.[11] In Warschau studierte Paul Taglioni mehrere Ballette ein, darunter am 27. Juli 1845 ein Werk mit dem Titel *Pani T... w podróży* (*Frau T... auf Reisen*).[12] Die Titelrolle tanzte Amalie[13] – und es basierte „*auf einem aktuellen Abenteuer mit Räubern, das Amalie während ihrer vielen Reisen zugestoßen ist*"[14]. Aus der anonymen Tänzerin bei Hoguet[15] wurde nun die Gattin des Choreographen – ein geschickter Zug, der das Interesse des Publikums an Paul Taglionis neuem Ballett durchaus erhöht haben dürfte.

Nur wenige Jahre später brachte Paul Taglioni eben dieses Ballett unter dem Titel *La Prima Ballerina, ou l'Embuscade* am Londoner Her Majesty's Theatre heraus.
Pudełek betont: „*Es lohnt sich zu erwähnen, dass zwei dieser [von Paul Taglioni in Warschau einstudierten] Ballette,* Les Plaisirs de l'hiver, ou les Patineurs *und* La Prima Ballerina, ou l'Embuscade*, die er bei vielen europäischen Compagnien einstudierte, ihre Uraufführungen in Warschau hatten, auch wenn westliche Quellen, mangels Informationen über Warschauer Produktionen, fälschlicherweise als Ort und Zeit der Erstaufführungen London 1849 angeben.*"[16]

„*Mit der* Heimlichen Ehe *[...] wird ein neues Ballett-Divertissement gegeben*", kündigte The Sunday Times für die Vorstellung am 14. Juni 1849 im Her Majesty's Theatre in London an. „*Die große Taglioni wurde auf dem Weg nach Neapel von Räubern festgehalten und erhielt ihre Freiheit, indem sie sie mit ihren anmutigen und flinken Kunstfertigkeiten in Erstaunen versetzte, dies ist die pikante Handlung des Balletts.*"[17]

Nicht etwa Paul Taglioni, der Choreograph des Ballett-Divertissements wird in dieser Ankündigung genannt, sondern seine Schwester Marie – ihr Ruhm wirkte immer noch nach, und Paul Taglioni, der in den 1830er Jahren an ihrer Seite auch in London getanzt hatte und in der Saison 1849 zum dritten Mal in Folge als Ballettmeister an das Her Majesty's Theatre engagiert worden war[18], war erst noch dabei, sich als Choreograph einen größeren Ruf zu erarbeiten. Es war das Jahr, in dem er seine erfolgreiche Tänzerlaufbahn an der Königlichen Hofoper in Berlin beendete und,

11 Janina Pudełek: The Warsaw Ballet under the Directorships of Maurice Pion and Filippo Taglioni, 1832-1853. In: Dance Chronicle, 11. Jg., Nr. 2, 1988, S. 255. 1851 gastierte auch ihre Tochter Marie Taglioni d. J. in Warschau; vgl. ebd. S. 257. Der Redakteur weist darauf hin, dass dieser Text ein ins Englische übertragener Auszug aus Janina Pudełeks Buch Warszawski balet romantyczny (1802-1866), Krakau 1967 ist. Ebd. S. 219.
12 Janina Pudełek: Warszawski balet romantyczny (1802-1866), Krakau 1967, S. 163.
13 Ebd. S. 161.
14 Janina Pudełek: The Warsaw Ballet. In: Dance Chronicle, 11. Jg., Nr. 2, 1988, S. 256. Die Übersetzungen der Zitate ins Deutsche stammen vom Autor.
15 Auf den Theaterzetteln der Königlichen Schauspiele wurde die Tänzerin namenlos als „Mlle. ***, erste Tänzerin" geführt. Auch die anderen Charaktere waren als „Ihre Begleiterin", „Der Diener der Mlle. ***", „Ein Räuberhauptmann" usw. Typen und keine mit Namen versehenen Individuen. Vgl. Theaterzettel der Königlichen Schauspiele, Landesarchiv Berlin A Rep. 167, Film 4247.
16 Janina Pudełek: The Warsaw Ballet. In: Dance Chronicle, 11. Jg., Nr. 2, 1988, S. 255. Hinsichtlich der Datierung dieses Text vgl. Anm. 11.
17 10.6.1849.
18 Während dieser Engagements war er in Berlin beurlaubt.

zunächst gemeinsam mit Michel-François Hoguet, dort als Ballettmeister einen neuen Karriereabschnitt begann.

Seinen Einstand als Ballettmeister für die nur wenige Monate umfassende Londoner Opern- und Ballettsaison[19] hatte Paul Taglioni zwei Jahre zuvor mit *Coralia*, einer Neufassung seines Berliner Balletts *Undine* (1836) gegeben. Im Frühjahr dieses Jahres 1849 hatte er am Her Majesty's Theatre bereits Aufsehen erregt, als er im Finale seines neuen Balletts *Electra* erstmals elektrisches Licht im Ballett eingesetzt hatte.

Sein neues Ballett-Divertissement trug den Titel *La prima ballerina; ou, L'embuscade* (*Die Erste Tänzerin, oder: Der Hinterhalt*). Die Musik stammte von Cesare Pugni[20].
Den Inhalt konnte das Publikum im Programmheft The Opera Box nachlesen: *„Die Szene des Balletts liegt in den gebirgigen Grenzen der Römischen Staaten. Die Räuber freuen sich über einem erfolgreichen Beutezug; sie werden von dem Leutnant Astolpho unterbrochen, der all diejenigen, die unbewaffnet sind, zu einem Fest in der Nachbarschaft entlässt. Kaum sind sie fort, warnt eine Pfeife die anderen, dass sich eine Kutsche nähert. Die Räuber fällen Bäume, werfen sie quer über die Straße und verstecken sich. Die Kutsche nähert sich und die Banditen ergreifen den Postillion, das Dienstmädchen sowie den Kurier und binden sie an Bäume. Rinaldo, der Hauptmann der Banditen, hilft der jungen Dame, die in der Kutsche war, hinab. Diese Dame ist Mlle.–, die mit ihrem Ballettmeister reist. Vergebens fleht sie den Hauptmann an, ihr zu erlauben, ihre Reise fortzusetzen. Die Ausstattung ihrer Kartons verraten*

19 Im Herbst und Winter wurden am altehrwürdigen Her Majesty's Theatre, dem früheren King's Theatre, Konzerte und Bälle gegeben. Die „London Season" mit den prestigeträchtigen italienischen und französischen Opern reichte von Ostern bis in den Spätsommer, wenn die Gesangsstars die Wintersaison an der Pariser Oper beendet hatten und frei waren. Die mit gleichem Repertoire rivalisierende Royal Italian Opera, Covent Garden, war erst 1847 gegründet worden. Englische und deutsche Opern wurden z.B. am Drury Lane Theatre gegeben.

20 Ivor Guest: The Romantic Ballet in England. London 1954, S. 159.



Ballanda oder *Der Raub der Proserpina*. Ballett von Paul Taglioni
Illustrirte Zeitung, 19. Mai 1855, Altkolorierter Holzschnitt
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Rinaldo schnell, dass sie „la prima ballerina“ ist, nicht weniger eine Tänzerin als die berühmte Mlle.–. Einmal mehr fleht sie ihren Geiselnehmer an, ihr zu erlauben weiterzufahren; und er geht auf ihre Bitte unter der Bedingung ein, dass sie einige ihrer Tänze ausführen wird, bevor sie sie verlässt. Freudig stimmt sie diesem Vorschlag zu. Die Kartons werden auf ihre Plätze zurückgestellt und während sie sich in die Kutsche zurückzieht, um ihr Kostüm anzulegen, wird der zitternde Signor Passolo gezwungen, einen neuen Tanz mit dem Dienstmädchen auszuführen, dessen Erfindung ihm von den Pistolen der Räuber, die fortwährend auf ihn gerichtet sind, diktiert wird. Mlle.– erscheint nun im Kostüm, die Räuber bilden einen Kreis und inmitten ihrer Bewunderung führt sie einige ihrer berühmtesten Schritte aus ihrem Repertoire aus. Nach Beendigung ihres Tanzens machen die Räuber die Straße frei, damit sie weiterfahren kann. In diesem Moment kommen die Dragoner an, die die Banditen verfolgen. Mlle.–, geschmeichelt von dem Erfolg, den sie hatte, bringt Passolo zum Schweigen und versichert dem Offizier, dass sie keine Behinderung erfahren hätte. Kaum hat er sie in den Wagen zurückgeleitet, sieht man eine Prozession schwarzgekleideter Büßer den Bergpfad überqueren; die Soldaten legen ihre Karabiner zur Seite und knien nieder. Die Büßer lassen ihre Mäntel fallen, zeigen ihre Banditenkluft, heben ihre Gewehre hoch und der Vorhang fällt.“[21]

Dies ist nun schon eine deutlich umfangreichere Inhaltsangabe als die von Hoguets *Tänzerin auf Reisen*. Doch meint The Spectator in der Besprechung am 16. Juni 1849, es wäre wohl klüger gewesen, hätte das Theater eine kürzere Inhaltsbeschreibung verteilt: „*In zwei oder drei Sätzen haben wir die Handlung eigentlich erzählt; aber diese Handlung auf zwei oder drei Seiten ausgebreitet, lässt die Erwartungen doch zu hoch wachsen.*“

Wie in Warschau verknüpft Paul Taglioni auch in London die Handlung des Balletts werbewirksam mit seiner eigenen Familie und die Episode wird als „*wirklicher Vorfall*“[22] bezeichnet. Doch nun nutzt er den nach wie vor anhaltenden Ruhm seiner Schwester Marie, die zwei Jahre zuvor in eben diesem Theater ihren Abschied von der Bühne genommen hatte.
Geschickt fügt er in die Choreographie für die reisende Ballerina Zitate aus dem Repertoire Maries ein und beglaubigt damit diese Verbindung und die Echtheit des Geschehens. The Standard zählt „*[…] cachucha, gitana, and other Taglioni triumphs […]*“[23] auf, wobei die Cachucha eigentlich das Paradestück von Marie Taglionis großer Antagonistin Fanny Elßler gewesen war – aber so genau hat man es anscheinend nicht genommen.

Ganz neu schien den Rezensenten der Londoner Zeitungen die Handlung des Balletts allerdings nicht zu sein: Einige von ihnen verweisen auf Ariost, der „*in ähnlichen Umständen entfloh, indem er aus seinem* Orlando *rezitierte*“[24],

21 Theatre Museum London, Her Majesty's Theatre 1849.
22 The Morning Chronicle, 15.6.1849.
23 15.6.1849.
24 The Morning Chronicle, 14.6.1849. The Examiner, 16.6.1849.

ein anderer auf Tasso, der aus seinem *Das befreite Jerusalem* rezitiert haben soll.[25] The Morning Herald meint dazu: „*Eine Geschichte ähnlicher Art ist ohne weiteres erinnerlich, aber ist gibt keinen Grund, warum die Pirouette einer Tänzerin nicht ebenso einfach die Wildheit eines Wegelagerers bändigen sollte wie die Koloraturen einer Primadonna oder die Verse eines Poeten.*“[26]

Paul Taglionis neues Ballett-Divertissement war durchaus erfolgreich, die Rezensenten lobten seine Choreographie und die einzelnen Künstler, insbesondere Carolina Rosati in der Titelrolle.
Sie lobten aber auch die kleine Form – *La Prima Ballerina* dauerte nur rund 40 Minuten.[27] Ein wichtiger Umstand, denn zu der Zeit gab es noch keine reinen Ballettabende, sondern die Ballette wurden nach einer Oper als Abschluss des Abends gegeben. Werke wie *La Prima Ballerina* waren eine willkommene Alternative zu handlungslosen Divertissements einerseits und langatmigen großen Balletten andererseits.[28]

Paul Taglionis Entscheidung, den Räuberhauptmann Rinaldo zu nennen, überrascht nicht, lebt in dem Namen doch Rinaldo Rinaldini fort, der Titelheld aus Christian August Vulpius‘ 1799 erschienenem berühmtem Räuberroman und „edelmütiger Räuber“ par excellence.[29] Vorlage für Vulpius war der

25 The Observer, 25. 6.1849. Diese Anekdote findet sich ähnlich auch beim Eintrag zu Ariost in C. Herloßsohn (Hrsg.): Damen Conversations Lexikon. 1. Bd., Leipzig 1834, S. 288. Dort reicht es Ariost allerdings, sich den Räubern erkennen zu geben; er muss aus seinem Buch, das die Räuber in seinem Gepäck finden, nicht rezitieren.

26 15.6.1849.

27 The Illustrated London News, 30.6.1849.

28 Vgl. z.B. die Ausführungen in The Spectator vom 16.6.1849: „*Wir sind seit langem überzeugt, dass, soweit es den gegenwärtigen Geschmack betrifft, ein Divertissement mit einer Art Handlung, die ihm etwas Besonderes gibt, mit größerer Wahrscheinlichkeit Erfolg hat als das, was man ein „grand ballet“ nennt. Das reine Divertissement, das nur die Gepflogenheiten eines imaginären Ballsaals oder eines arkadischen Fests ausbreitet, ist zu unbedeutend, zu ideenlos, um einen regelmäßigen Teil des Opernvergnügens zu bilden; wohingegen das „grand ballet“, mit einer komplizierten Handlung, fast immer eine Menge nichttänzerischer Sachen benötigt, die einem englischen Publikum unerträglich langweilig sind. Zugegeben, ab und zu kann es ein Thema geben, in dem die Hauptheldin ein Talent zum Tanzen als ihr Hauptcharakteristikum hat, und das auch eine lange Geschichte tragen kann. Die übernatürlichen Heldinnen, wie die Sylphide und ihre Nachfolgerinnen, gemeinsam mit der amphibischen (sic) Giselle und der verspielten Esmeralda sind in dieser verzwickten Lage. Aber diese Feenthemen sind so sehr erschöpft, dass jedes Ballett, das eines von ihnen behandelt, wie die Wiederholung eines früheren erscheint; wohingegen andere Themen, in denen das Tanzen als notwendiger Bestandteil erscheinen kann, so rar sind, dass eines zu finden unter allen Umständen ein außerordentlicher Glücksfall ist. Folglich muss ein Theaterleiter wählen zwischen einer langen Geschichte in Zeichensprache, in der der Tanz wie ein Zufall wirkt, oder einem geschickten Divertissement, in dem eine kleine Handlung ein guter Weg ist, und das endet, bevor die Leute Zeit haben zu überlegen, ob es neu ist oder nicht. Das letztere ist unzweifelhaft das bessere.* La Prima Ballerina *ist ein sehr gutes Beispiel eines Ballett-Divertissements.*“

29 Zum Begriff des „edlen“ Räubers vgl. z. B. Heribert J. Leonardy: Der Mythos vom „edlen“ Räuber. Untersuchung narrativer

Madame Taglioni als Cracovienne.

Amalie Taglioni als Cracovienne
Holzstich 1844
Slg. Frank-Rüdiger Berger

italienische Räuber Angelo Duca[30]; Vulpius traf mit *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* den Nerv der Zeit, erweiterte wegen des großen Erfolgs seinen Räuberroman in den folgenden Auflagen um mehrere Bände und wurde oft kopiert.

Eine ähnliche Szene wie in dem Ballett beschrieben, gehört auch zu den Legenden um einen anderen Räuber, Johannes Bückler, genannt Schinderhannes: Schinderhannes fängt eine berühmte Tänzerin, Cäcilie Vestris genannt, auf ihrer Reise von Paris zu einem Gastspiel nach Mainz ab, um seinem Rivalen, dem Präfekten von Mainz, zu zeigen, dass er, Schinderhannes, auf dem Hunsrück das Sagen habe. Er bringt die Tänzerin, ihre Kammerfrau und den Kutscher nach Burg Kallenfels, wo sie ein üppiges Mahl erwartet. Die Tänzerin demonstriert auf Bitten des Räubers ihre Kunst und kann am nächsten Tage, mit einer goldenen Kette beschenkt, unbeschwert die Reise fortsetzen.[31]
Heribert J. Leonardy weist darauf hin, dass Bückler viel zu seiner eigenen Legendenbildung beitragen habe, dass er zum Räuber „*wie er im Buche steht*" wurde.[32] Die hier beschriebene Episode unterstreicht dies zweifellos.

Für Paul Taglioni war mit seiner Londoner *La Prima Ballerina* diese Figuren- und Handlungskonstellation aber noch nicht abgeschlossen: Er griff sie 1855 in seinem Ballett *Ballanda, oder: Der Raub der Proserpina*[33] wieder auf, wenn auch in abgewandelter Weise:

Ballanda, ein junges tanzbegeistertes Mädchen vom Dorf, ist vom Ballettmeister Passolo[34] für die Bühne des Herzogs von Monaco entdeckt worden. Passolo fängt einen Liebesbrief des Herzogs an Ballanda ab, den der Unteroffizier Paolo, Ballandas Jugendliebe, überbringen soll. Während der Aufführung der Pantomime *Der Raub der Proserpina* beim Gartenfest des Herzogs entführt der eifersüchtige Passolo in der Rolle des Pluto die als Proserpina auftretende Ballanda tatsächlich, fällt aber mit ihr auf der Flucht in die Hände von Räubern. Die Räuber spielen um Ballanda, und Sabrandi, der Leutnant des Räuberhauptmanns Rinaldo, ist der glückliche Gewinner; er zwingt Ballanda zu tanzen. Rinaldo kommt hinzu, erkennt in Ballanda die junge Frau, die ihn früher im Dorf vor Soldaten versteckt hat, und befreit sie von Sabrandi und den übrigen Räubern. In diesem Moment stürmen Paolo und die Dragoner heran; sie besiegen die Räuber (Rinaldo stirbt) und befreien Ballanda; Passolo nehmen sie gefangen.

Tendenzen und Bearbeitungsformen bei den Legenden der vier Räuberfiguren Robin Hood, Schinderhannes, Jesse James und Ned Kelly. Saarbrücken 1997, S. I-V.

30 Vgl. Helmut Höfling: Rebellen gegen das Gesetz. Die großen Räubergestalten von Angelo Duca bis Robin Hood. Darmstadt 1977, S. 12.

31 Vgl. Carl Rauchhaupt: Aktenmäßige Geschichte über das Leben und Treiben des berüchtigten Räuberhauptmannes Johannes Bückler, genannt Schinderhannes, und seiner Bande. Keuznach 1891; zitiert in Helmut Höfling: Rebellen gegen das Gesetz, S. 268-269.

32 Heribert J. Leonardy: Der Mythos vom „edlen" Räuber, S. 80-83.

33 Erstaufführung am 24.3.1855 an der Berliner Hofoper; Musik von Peter Ludwig Hertel.

34 Vgl. die Namensgleichheit mit dem Ballettmeister in Taglionis *La Prima Ballerina*.

Zu guter Letzt entscheidet sich Ballanda gegen ihre Karriere als Tänzerin und für ihre Liebe zu Paolo.

Auch Marius Petipa in St. Petersburg greift das Thema auf: Zu seinem wie bei Hoguet als „*Episode*" in einem Akt bezeichneten Ballett *Eine Tänzerin auf Reisen* schuf er Libretto und Choreographie selbst; Komponist war, wie bei Paul Taglioni in London, Cesare Pugni.[35] Die Vorlage und ein Teil der Tänze stammten von Paul Taglioni.[36]
Die Erstaufführung fand am 4. November 1865 im St. Petersburger Bolschoi-Theater[37] statt.

Aber auch Hoguets Version des Balletts war nicht vergessen und wurde weiterhin in verschiedenen Adaptionen gespielt:
Am 15. November 1871 fand im Neuen Leipziger Stadt-Theater die Erstaufführung des Ballettdivertissements *Tänzerinnen auf Reisen* von Hoguet[38] in einem Arrangement des Leipziger Ballettmeisters Wenzel Reisinger statt. Hier sind es nun zwei Tänzerinnen, Cora und Belosa, die von einem Räuberhauptmann mit dem sprechenden Namen Mortato und seiner Bande überfallen werden.
Der Theaterzettel listet die vorkommenden Tänze auf: Zum Auftakt ein Saltarello, getanzt vom Corps de ballet, danach folgt ein Pas seul der Tänzerin Cora (Corinna Casati), dann eine Tarantella neapolitana der Tänzerin Belosa (Emilie Keppler), gefolgt von einem Pas comique des Dieners John (Joseph Idali) und zum Abschluss ein schottischer Tanz der beiden Tänzerinnen.[39]
Durch die Einführung einer zweiten Tänzerin steht nun nicht mehr die künstlerische Bandbreite e i n e r Künstlerin im Zentrum der Darbietung. Dafür ergibt sich mit dem von beiden ausgeführten Tanz für das Publikum eine größere Abwechslung der Tänze.

35 Eberhard Rebling (Hrsg.:) Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. Wilhelmshaven 1980, S. 367.
36 Ebd. S. 409.
37 Ebd. S. 367. Das Mariinski-Theater wurde erst ab den 1880er Jahren für Ballettaufführungen genutzt.
38 Die Zuschreibung auf dem Theaterzettel „von Ch. Hoguet" ist vermutlich ein Irrtum. Charles Hoguet war Michel-François Hoguets älterer Sohn; er war Landschafts- und Marinemaler sowie Lithograph; vgl. www.deutsche-biographie.de/sfz33292.html#ndbcontent (22.2.2017). Theaterzettel Staatsbibliothek zu Berlin PK, Sign. Yp 4802-1, Nr. 207c.
39 Theaterzettel ebd.



Paul Taglioni
Holzstich 1844
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Hoguets *Tänzerin auf Reisen* beschloss am 7. Juli 1876 als Wiener Erstaufführung einen Abend, an dem zuvor Donizettis *Der Liebestrank* und Richard Wagners *Großer Festmarsch* erklungen waren.[40] Die Einstudierung hatte Carl Telle besorgt, der dort von 1859 bis 1890 als Pantomimist, Ballettmeister und Lehrer wirkte.[41]
Hier nun war das Werk als „*komisches Divertissement in einem Aufzuge von H o g u e t*" bezeichnet[42] und die Rezensionen greifen diesen Aspekt des Werks auf:
„*Das Drollige der Situationen (eine reisende Tänzerin und ihr furchtsamer Begleiter müssen im Walde den Räubern vortanzen) wurde von Fräulein [Bertha] L i n d a und Herrn [Julius] P r i c e*[43] *mit Humor aufgefaßt und virtuos herausgearbeitet.*"[44]
„*Die Idee der Piece ist vortrefflich; sie ruht in einem Reisewagen. Dieser wird von Räubern angehalten und bildet die Garderobe der Tänzerin, in welcher sie sich mehrere Male umkleidet, um die Räuber und das Publicum zu entzücken. Das gelang Frl. L i n d a, welche kühn und verwegen Stellungen und Schritte unternahm, wie sie kaum noch mit so sicherer Erhaltung des Gleichgewichtes unternommen wurden. Man staunte und applaudirte Frl. Linda auf das wärmste. Die Musik zu diesem Ballett ist von sehr verschiedenen Meistern.*"[45]

Anders als im Berliner Original haben die Charaktere nun Namen.[46] Führte die Tänzerin in der Schinderhannes-Legende den in der Ballettwelt hochgerühmten Namen Vestris[47], so assoziierten die Zeitgenossen hier mit der Tänzerin namens „*Mademoiselle Gardelle*" wohl ein Mitglied der berühmten Gardel-Familie wie Marie Gardel (1770-1833).[48] Der Name ihres von Julius Price dargestellten Sekretärs Bulldogg verweist schon auf das komische Genre.
Der Räuber hieß nach Aubers gleichnamiger Oper Fra Diavolo, dessen historisches Vorbild Michele Pezza (1771-1806) war, der nach der Rückeroberung des Königreichs Neapel von den Franzosen durch Kardinal Ruffo zum Oberst ernannt wurde.[49]

Hoguets Ballett wurde am 7. Januar 1878 auch von Franz Xaver Fenzl im Münchener Nationaltheater in Szene gesetzt. Fenzl war seit 1. Januar 1876 offizieller Ballettmeister, nachdem er die Funktion bereits 1875 für die

40 Wiener Zeitung, 7.7.1876.
41 Riki Raab: Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zu Gegenwart. Wien 1994, S. 474-475.
42 Wiener Zeitung 7.7.1876. Hervorhebung im Original.
43 Zu Julius Price vgl. Victoria E. Tschiedl: Julius Price. Ein Däne erobert die Wiener Ballettwelt. (= Wechselbeziehungen Österreich – Norden, hrsg. von Sven Hakon Rossel, Bd. 11), Wien 2016.
44 Neue Freie Presse, 11.7.1876. Hervorhebungen im Original.
45 Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, 8.7.1876. Hervorhebung im Original.
46 Vgl. Wiener Zeitung, 7.7.1876.
47 Zur Familie Vestris vgl. Jeannine Dorvane: Vestris Family. In: Selma Jeanne Cohen (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance, 6. Bd. Oxford, New York 2004, S. 330-334.
48 Zur Familie Gardel vgl. Jeannine Dorvane: Gardel Family. In: Selma Jeanne Cohen (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance, 3. Bd. Oxford, New York 2004, S. 116-119.
49 Vgl. Helmut Höfling: Rebellen gegen das Gesetz, S. 32.

beurlaubte Lucile Grahn ausgefüllt hatte. Er selbst tanzte Fra Diavolo, Julie Hofschüller die Tänzerin Mlle. Gardelle.[50]

Doch nicht nur Räuber wussten die Gunst der Stunde zu nutzen, um sich von einer berühmten Tänzerin eine Privatvorstellung geben zu lassen. Von Fanny Elßler ist die Anekdote überliefert, dass die wachhabenden Soldaten die Tänzerin nach ihrem Besuch der Military Academy in West Point, New York, unter dem Vorwand, sie habe ein schweres Verbrechen begangen, festhielten. Ihr einziger Ausweg, der Todesstrafe zu entgehen, sei, die *Cracovienne* zu tanzen. Der Wachwechsel ersparte ihr, auch die *Cachucha* tanzen zu müssen.[51]

Längst haben sich Reiseumstände für Tänzerinnen und ihr Publikum geändert und auch die *Tänzerin auf Reisen* verschwand Ende des 19. Jahrhunderts von den Spielplänen. Doch im Jahr 2011 griffen der Choreograph Alexei Ratmansky und der Komponist Leonid Desyatnikow Handlung und Personenkonstellation der *Tänzerin auf Reisen* in ihrem Ballett *Lost Illusions* (frei nach Balzacs Roman *Illusions perdus*) wieder auf – nun allerdings als Theater auf dem Theater: Der junge Komponist Lucien verrät um des Geldes und des schnellen Erfolges willen seine Liebe zur Tänzerin Coralie und sein musikalisches Talent. Bezahlt vom Gönner von Coralies Rivalin Florine komponiert er für diese eine banale und einfallslose Musik zu einem Ballett *In den böhmischen Bergen*, hinter dessen Titel sich eben *Die Tänzerin auf Reisen* verbirgt.[52] Florine hat in der Rolle der reisenden Ballerina großen, durch bezahlte Claqueure gesicherten Erfolg, während Lucien zum Schluss vor dem Scherbenhaufen seiner Träume steht.[53]

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei Dancers' Career Development in London tätig. Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

www.frberger.de

---

50 Pia und Pino Mlakar: Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München. Bd. II: Von 1860 bis 1967. Wilhelmshaven 1996, S. 295.
51 Ivor Guest: Fanny Elssler. London 1970, S. 140-141.
52 Vgl. die Live-Übertragung von *Lost Illusions* in Kinos, 2.2.2014.
53 http://www.bolshoi.ru/en/performances/401/libretto/ (22.02.2017)

Hintergrund: Paul Taglioni
Holzstich 1877
Slg. Frank-Rüdiger Berger

The Royal court theatre
of the Kings of Belgium
by Ivo Kersmaekers

For some time, there were rumors about a "*secret theatre*" inside the Royal Palace in Belgium. With some professional colleagues, we tried to gather more information, including sending letters to the court, pleading for a chance to visit the theatre. None were even answered, adding to the mystery of the "*Secret Court Theatre*".

There are not many court theatres in Belgium. The only one that is still privately kept is the one of Chimay. This true beauty is restaurated with love by the present Prince de Chimay et de Caraman, Price Philippe de Riquet.
The theatre was built inside the castle by the French architect and stage designer Charles-Antoine Cambon (1802–1875). He brought with him the plans of the first theatre at Fontainebleau that had burned down in 1856. Inaugurated in 1863, it seats 200 spectators and is used occasionally for concerts.
When I visited it a few years ago, Prince Philippe was boasting his theatre was the only court theatre in Belgium. Of course, I had no other choice than to point out there might be a theatre in the palace in Laken. He confirmed by saying: "*Yes, but that theatre is not inside the palace, but in an adjacent building*". Now that I was sure the royal theatre was more than a rumor, I set off researching the court theatres of Belgium.

In fact, there a few more: In the huge castle of Heverlee, the Duke of Arenberg also had his private theatre.
The grounds are now owned by the University of Leuven. The situation of the theatre is not known to me.

In the park of the castle of Seneffe we also find a theatre, build in 1780 based on the plans by the French architect Charles de Wailly. The castle and grounds are now owned by the French Community and probably a bit overrestaurated in 1995.

During my investigations, I met the Prince de Chimay's daughter in law, Princes Marie-Séverine de Caraman Chimay. The princes was so kind to put me in contact with Mr. Baudouin D'hoore, head of the Royal Archive.
Not long after that, I found myself in small room with round windows high up in the Royal Palace in Brussels, behind a table filled with plans, photographs and brochures.

The many references I found there send me on a journey not only in the history of the Royal court theatre, but also the history of Belgium and the Royal Family.

The Belgian Royal Palace in Laken is owned by the Royal Trust.
In 1900, King Leopold II donated his properties, such as his lands, castles and buildings, to the Belgian nation. Leopold II did not want them to be scattered amongst his daughters, each of which was married to a foreign prince. The donation was made on three conditions: the properties would never be sold, they would have to retain their function and appearance, and they would remain at the disposal of the successors to the Belgian throne.
The Palace of Laken is as such the private residence of the Belgian King, and not open for visitors.

History of the palace

The original castle Schoonenberg was built at the end of the 18th century. Building started in 1782 as Manor for the governors of the Austrian Netherlands under emperor Jozef II, the Archduchess Maria-Christina of Austria and her husband, Duke Albrecht of Saksen-Teschen.
The architects Louis Montoyer and Antoine Payen made the design inspired by the French style, but also typical for the transition between baroque and neo classicism.
The castle was finished in 1783, but their inhabitants had to flee soon for the Brabant revolution in 1789, followed by the French invasion of 1792.
In the series of revolutions and contra revolutions that followed, the domain was confiscated by the state, and sold to the highest bidder, Jean-Baptiste Terrade, in 1803.
The purpose of Terrade was clear: he wanted to tear down the castle to sell the building materials, and divide the ground in parcels.
Shortly before that, Napoleon Bonaparte had already noticed the charming castle on his rides through the countryside.
When he decided to buy the castle and grounds, demolition had already begun, gutters and a good part of the roofs, floors and doors were already removed.
As Napoleon was known for his quick actions, the castle was bought and demolition has stopped within a few days, and renovation began in 1804, led by the Brussels municipal architect Ghislain-Joseph Henry.
He was already known as the architect of the castle of Duras, now owned by count de Liedekerke.
Later he will also renovate the Royal Palace in Brussels.

The Emperor stayed in the castle several short times during his travels, Emperes Marie-Louise enjoyed the grounds for longer periods of time.
After the battle of Waterloo, Belgium and the grounds of Laken became the home of the Dutch King Willem II.
As he confirmed Ghislain-Joseph Henry in office of architect, he finally gets the opportunity to build the orangery and theatre, that he already planned during the French Empire.
The theatre is finished in 1817.[1]



1. The palace in 1825 - Postcard

After the Belgian revolution, the palace became the residence of the Belgian monarchs, starting with Leopold I who reigned between 1831 and 1865.
The new king ordered a few renovations to the palace, but the theatre is not mentioned in the archives.
Nevertheless, there were many musical evenings in the palace of among others Weber, Rossini, Meyerbeer, Gluck, Paganini and Mozart.

Crown-Princes Marie-Henriette, wife of Leopold II, loves the theatre.
She sings and dances herself in the court theatre that she calls mockingly "*the Conway theatre*".
Viscount Edward Conway was intendant of the royal trust until 1866.[2]
Leopold II, king between 1865 and 1909, on the other hand, was an ardent builder. In 1877 he ordered architect Balat to build the royal greenhouses, which extend and are connected to the orangery and the theatre.
Alphonse Balat was specialized in renovating castles and decorating festivities, and was king Leopold II 's main architect from the beginning of his reign.

1 Anne van Ypersele de Strihou, Laeken, résidence impériale et royale
2 Misjoe Verleyen, Mark Van den Wijngaert, Lieve Beullens, Vrouwen naast de troon

3. Fire in the castle - The Illustrated London News, 11 janvier 1890, p. 33/1.

The royal greenhouses are a magnificent collection of huge metal and glass constructions that are still in use today.
On the cour side (stage left) of the theatre building, the "*theatre greenhouse*" was added.
They were officially opened on the 20th of May 1880, with the Engagement concert for the engagement of Leopold II 's daughter Princes Stefanie and Archduke Rodolf of Austria.
They marry one year later on the 10th of May 1881, and apparently, that was the last time for a long time, the theatre was in use.
On the 24th of December, second opening of the greenhouses took place, as their lighting was fully electrified at the time[3].
Strangely enough, electrification of the theatre had to wait until 1914.

2. Floorplan of the theatre, and its relationship to the greenhouses – Archives of the Royal Palace

According to an eyewitness account, the theatre was damp and in a bad condition in 1893.
"*...visiting the greenhouses of Laeken, I came, intoxicated by the exotic floral aromas, in a deserted hallway that was not guarded.*
I walked towards its end.
Halfway, a double door that was not closed well, attracted my attention.
By two oval windows I saw in the gloom a small auditorium, a playful theater where the chairs were removed from the stalls.
A mediocre light illuminated the spots that gnawed at the decoration.
The area emanated a smell of stables and moisture, and the memory remains with me of this sad ugliness, this cheerful luxurious setting where art and word undergo solitude, cracks and dark moisture.
A theater however! A real theater, what a dream!"[4]

On New Year's Eve of 1890, a huge fire destroyed the north part of the castle, but is was soon rebuild under architect Balat.
There is no record the theatre, located away from the main building in the east wing, was harmed to.



3 Edgard Goedleven, De Koninklijke serres van Laken.
4 Henry Lesbroussart L'art moderne, 24 V 1914 p. 161 –



In Belgium archives were kept since 1773, but the National archive as we know it now only exist since the law on archives of 1955, and the archivists must work in retrospect.
That's why most information available dates from after 1900, but from then on, we find an abundance on plans, designs and information, starting with the rebuilding of the greenhouses by the French architect Charles Girault in 1905.

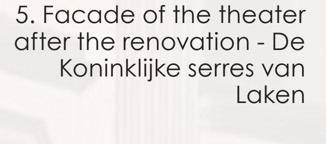
4. Facade of the theater before the renovation - Postcard





He was known for his work at the Grand Palais, the Petit Palais in Paris.
Girault designed the Royal Galleries of Ostend, built from 1902-1906 before he was chosen by Leopold II of Belgium to design the Arcades du Cinquantenaire in Brussels; also for Brussels, he designed the Royal Museum for Central Africa.
For the theatre, he mainly cared about the outside appearance.
He designed a new facade, and an entrance hall with columns was extended to the front, as well as the entrance to the orangery.[5]

The "*theatre greenhouse*", built by Balat was destroyed, and a new one was put in its place.
This is the one that is still there today.
Girault also designed a new facade for the theatre at the side of the greenhouse, but these plans were never executed.
In 1909, King Albert and Queen Elisabeth succeeded King Leopold II.



5. Facade of the theater after the renovation - De Koninklijke serres van Laken

Queen Elisabeth was an artist who sculpted and played the violin herself, and was very interested in the arts.
Later she would found the now world renowned Queen Elisabeth Competition.
After a severe illness in 1910 and 1911, she starts planning the renovation of the theatre.

Joris Helleputte, Minister of Agriculture and Public Works proposes Architect Octave Flanneau to do the restauration of the interior

5 Archives of the Royal Palace of Belgium

6. Design of the new theatre greenhouse- Archives of the Royal Palace F58/2284

8. Façade of the theatre inside of the green house - photo: Ivo Kersmaekers

and the improvement of the technical installation. Gevaert, chief engineer of bridges and roads, takes care of the electrical installation.

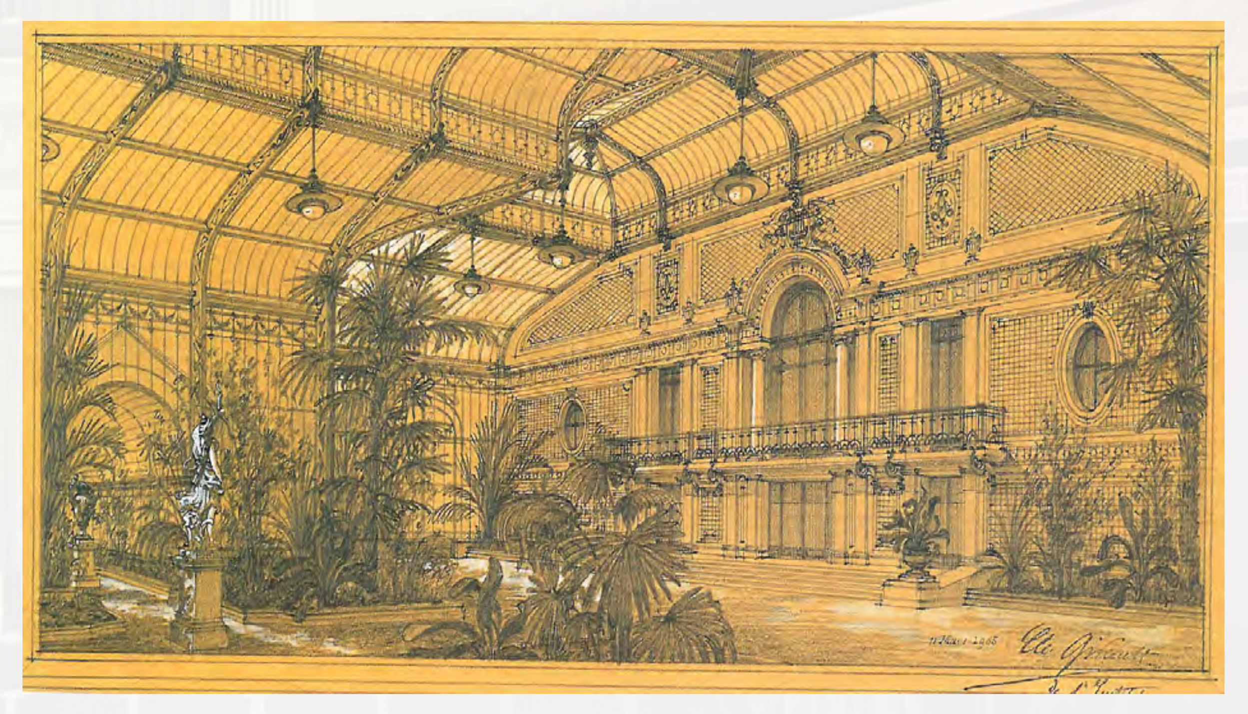
On the 19th of May 1914, King Christian X van Denmark visits Brussels, and on the 21th of May he attends the official opening of the renovated theatre.

A guest describes it as follows:
"*The charming room is deliciously small and well proportionated. The gold from the ceilings and balconies reveals the tones of turquoise and ivory that dominate.*
The style seems both Italian and empire without rigor.
Seven rows of armchairs offer, on the ground floor, about sixty fixed seats, completed with about twenty chairs.
Two proscenium boxes join the proscenium on each side.
Upstairs, two rows of balconies draw the curve of which the royal box forms the center.

The orchestra is placed very low, more than two meters below the level of the floor of the stalls, half of the pit is under the scene.
Forty performers are easily grouped; the drums, the brass and the basses occupy back of the pit, the other strings beside the chief, the woods in front of him."



9. Interior of the theatre view on the audience - Archives of the Royal Palace



7. Design of the façade of the theatre at the side of the green house - Archives of the Royal Palace F58/2288

The conductor that evening is Eugène Ysaye, assisted on piano by his brother, Théo Ysaye.
Eugène was at the time at his peak of his international career, which brought him all over the world giving concerts.
He was also a close personal friend of Queen Elizabeth, as well as her violin teacher. (There was gossip they were also lovers, and that they even had a child together, the later famous violinist Philip Newman).[6]
On the program were, apart from the national hymns of Belgium and Denmark, the Overture to Fidelio, songs from Fauré and an aria from Il Re Pastore.
On stage, the third act of Orpheus and Euridice of Gluck was performed.
Rumor has it that Queen Elisabeth designed the set herself.



10. An orchestra on stage - Archives of the Royal Palace 24 II 1933 (Willy Kessels)

Unfortunately, only one month later, on 28th of June 1914, the First World War started, and the Royal family fled to the unoccupied part of Belgium.

After the war, damage to the castle turned out to be not that bad, and the theatre is often used again.
Bancker and Maecenas Henry Le Bœuf started organizing theatre again from 1921, and they start with La Servante- Maitresse by Pergolesi.
In May 1922, the students lyric art of the academy of Brussels preform an opera under the direction of Ernest Van Dijck.
Further notable performances were Le Bourgois Gentilhomme by Henri Thiébaut by the cast of the Munt on 13 June 1927.
There was also room for the dramatic arts, when 38 actors preform in the revue "Notre franc-parler" in a set by the expressionist painter Anto Carte on 14 November 1927.
The same year, the Walloon Company "*Le Cercle Wallon de Couillet*" preformed there, and on 3th March 1928 the Liege coir La Legia celebrated its 75th birthday with a concert.

6 Evrard Raskin – Elisabeth van België, een ongewone koningin

The 4th of March 1929 is an historic day, as for the first time a Dutch spoken play is performed with "Orpheus" by Jean Cocteau and after the intermission "De geschiedenis van de soldaat" by Strawinsky performed by het Vlaams Volkstoneel.

Willem Putman writes:

"… The performance was perfection. When the curtain rises, we see at the left the reader (Johan De Meester yrs.) In tuxedo at a table. On the right is the orchestra ("Pro Arte", led by Prévost). In the middle is a kind of small theatre build, in which the course of the event is played. There is a cyclorama with witty drawing by Floris Jespers, who incidentally had also designed the other sets. They were a fantastic color wealth, wherewith the picturesque costumes harmonized perfectly…



11. Front curtain - Archives of the Royal Palace

The performance was considered a success and was also preformed later that year in Brussels and Ghent."[7]

"… Directing, decor, music, play and dance, formed a beautiful unity full of surprises and colorful variety. The warm, musical voice of Johan de Meester, underlined the play of actors so that we were stunned again and again, both in rhythm as in form. A performance, as experiment, as one of the strongest achievement of the Flemish theater that can be seen."[8]

7 „Tooneeldagboek, 1928-1938" pp. 44-47
8 Jong Dietschland, 1929-01-11 pp. 29-30

This performance by Het Vlaamse Volkstoneel resulted in very negative reactions in the Walloon press.
In the journal "*La Dernière Heure*" there was protest the fact that Staf Bruggen, star actor of Het Vlaamse Volkstoneel, had performed for the Royal couple.
Staf Bruggen was known as Flamingant and even suspected of communist sympathies.
In the weekly paper "*Pourquoi Pas?*" claimed that "*enemies of Belgium and the monarchy were present.*"
Also, Flemish liberal journalists protested to presence of Staf Bruggen in the theatre of Laken.
As a result, it was the last Dutch spoken play that entered the palace theatre until 1968.

A special mention is needed for the performance of Elckerlyc by de KVS of Brussels and "*Sint Augustinuskring*" of Antwerp.
This Dutch spoken play was edited and staged by Herman Teirlinck, and with Gust Maes in the leading roll.
The play was not performed in the theatre, but in a new open air theatre Queen Elisabeth had commissioned.
She saw a similar theatre on her travels to Los Angeles in 1919, and later in the interbellum, open air theatres would proof to be very popular in Europe too.[9]
The night was planned for the 9th of July 1930, but as the Belgian weather is not designed for outdoor events, it had to be postponed to the 13th.
… Costumes and "*screens*" had been entrusted to Denis Martin and the musical adaptation to Frans Van der Eecken, both of the Institute of Decorative Arts in Brussels.[10]
Denis Martin, later scenographer of the Theatre National, prepared his set with designs and models, but most of them were not build, due to the special nature of the open air theatre.[11]

12. Photo of King Boudewijn I and Queen Fabiola at the performance in a newspaper – Personal archive of Mr. Arnold Willems



Au théâtre du château de Laeken

Le Roi et la Reine ont assisté avec quelque 150 invités, à la « réouverture » du petit théâtre du château de Laeken qui a été complètement restauré. Le spectacle de cette soirée était assuré par la troupe « Streven », de Mortsel, vainqueur du 34e tournoi du Koninklijk Landjuweel, qui présenta « L'Alouette », de Jean Anouilh. Le président de la Chambre, M. Van Acker, et les ministres Vermeylen, De Saeger et Van Mechelen, encadraient le couple royal.

In the theatre itself were often performances until the tragic death of King Albert I in 1934.
Noted are at least 5 chamber orchestras in 1931

9 L. Robberechts, Openluchttheater in het interbellum: het groentheater in het ossegempark te Brussel, Eindverhandelingen UA-LW : theaterwetenschappen, 2013
10 De Standaard, 1931-11-13
11 KUNSTTIJDSCHRIFT Vlaanderen. Jaargang 55(2006)

and 1932, the play "*Tintin*" by H. van Cutsem, performed by Le Cercle Wallon de Couillet and a Piano recital of Chopin by Ms. De Meyere in 1932 and Baroque music by le Quatuor Belge d'Instruments Anciens and a Bach concerto by le Cercle Choral Liégeois in 1933.

13. Seating plan - Archives of the Royal Palace

After the dead of his father, King Leopold III and his wife Queen Astrid ascended the throne, but they showed not any interest in the theatre.
His Father, King Albert I wrote to his wife earlier they are "*people without any cultural interest*".[12]

During the Second World War, the Royal family kept on living in the palace. Some sources hint there were still performances and even revues preformed during these years, but the facts are uncertain.
At the end of the war, the king was taken away as prisoner of war, and his brother, Prince Karel, was regent until Boudewijn was old enough for his coronation.
In these troublesome and confusing years, there was not much animo for entrainment at the court.

This changes with the flamboyant Spanish princes Queen Fabiola.
She starts renovations of the theatre in 1966.
On the 10th of October 1968, the theatre reopens with the second Dutch spoken play in the history of the palace.
The amateur company "*Streven*" from Mortsel, just won the "*Landjuweel*" price and was invited to perform the winning play.
It was "*The Lark*" by Jean Anouilh, directed by Arnold Willems.
Set design was by Lode Ivo, Music by Elias Gistelinck and lighting by Wilfried Van den Bogaert.
In the press has a lot of attention to the fact that Flemish theatre is played in the theatre, but also to the theater itself.[13]
"*A ballroom theatre with about 160 seats.*" (On a seating plan, we see 196 seats, without the thrones of the monarchs and the seats in the front next to the stage, on photographs we see at least 20 more seats there)

12 Vrouwen naast de troon p136
13 Personal archive of Mr. Arnold Willems

The coquettish theater is kept in beautiful soft tones, with the typical epoch corrugated balcony, boxes and tub-shaped hall.[14]

Staf Knops reserves in "*Het Laatste Nieuws*" a big frame with in big bold letters: "*Private Theater was no longer used since the death of King Albert*"

In 1972, Cardinal Suenens, is introduced to the Charismatic Renewal Movement, strict religious movement with an emphasis on a deep prayer life and prayer groups.
Soon the King and Queen are attracted by this.
It is significant that the theater since then is no longer used.

The last recorded use is a performance offered in 1977 to Empress Farah Diba of Iran, at her visit to Brussels.

Between 1980 and 2002, the Royal Palace is completely renovated by de regie der gebouwen of Belgium, including the Royal greenhouses.
The capstone is the decoration of the mirror room by the controversial artist Jan Fabre, ordered by Queen Paola.
The ceiling and the chandelier are completely covered with millions of Thai Jewel beetles.[15]

About the theatre however, not word is mentioned.
An intimus of the court told me the interior is in a deplorable state.
The building is not heated, and used as warehouse.

As one of the oldest theatres in Belgium, the court theatre of the Royal Palace in Laken has an extraordinary historical value.
Its history is also the history of the inhabitants of the palace, in particular the Belgian Royal family.
The use and importance of the theatre in the court life is intertwined not only with the political history, but also with the changing interests and temperaments of the Belgian Monarchs.
Let's hope the life in the theatre will revive soon, as one of the last truly royal court theatres in Europe, if not, the world.

14 Gazet van Antwerpen
15 Van Louise-Marie tot Mathilde, De koninginnen van België – Birgitte Balfoort



14. Backwall of Theatre, view from the Orangery, photo: Ivo Kersmaekers

The author studied TheaterTechnology and StageManagement in Brussels and worked for 25 years as technical director. Currently he's working for ShowTex. Kersmaekers is member of the Technical Commission and the Timeline Working Group of OISTAT.

Many thanks to:
Mr. Baudouin D'hoore, Dienst Archieven van het Koninklijk Paleis
Prinses Marie-Séverine de Caraman Chimay
Mr. Arnold Willems

15.-17. Exterior west side, Interior Theatre Green House, after the renovation, all photos: Ivo Kersmaekers

18. Interior view to the boxes and stage - Archives of the Royal Palace







Der elektrische Barcelona-Pavillon

Bildarchitekturen 1929 - Berliner Riesenfotos in Barcelona

von Mathias Horstmann

„Am Himmel flogen die Wolken, vom Winde getrieben, wie wunderliche Riesenbilder vorüber, und der Mond erschien und verschwand im raschen Wechsel.“

Bonaventura (E.A.F. Klingemann), Nachtwachen, 1805

Ein Großvorhang[1]

„Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz.“

Botho Strauß, Trilogie des Wiedersehens, 1976

Am 31. August 1929 schließt sich im Großen Schauspielhaus Berlin zwischen Schiffbauerdamm und Reinhardtstraße in der Premiere von Erik Charrels (1894–1974) Revueoperetten-Inszenierung *Die drei Musketiere* auf der großen Bühne der Vorhang zur Pause. Eigentlich ist dies das Zeichen den Blick abzuwenden und vor die Tür zu treten, auszutreten, gar einen Blick hinter die Kulissen zu wagen. Aber halten wir noch kurz den Blick: Was sehen wir? Wir wissen es leider nicht, den dieser textile *Lochverschliesser* blieb scheinbar unbeachtet und findet keine Erwähnung in Kritiken zur Aufführung, auch Bilder sind nicht auffindbar, die es uns ermöglichen würden ein Bild von diesem zu machen. Es scheint nicht weiter verwunderlich, denn warum soll ein solcher Vorhang merkwürdig sein. Dieser hier ist es dagegen schon, da es doch ein wunderlicher Vorhang ist.

---

1 Herzlichen Dank Craig Barron, Stefan Gräbener, Eva-Maria Froschauer, Birgit Hammers, Richard M. Isakkes, Mischa Kuball, Dietrich Neumann, Peter Jammerthal, Laura Lizondo Sevilla, Ulrich Pohlmann, Bernd Weise für sachdienliche Hinweise zu diesen Zeilen – nicht zu vergessen die Verfasser der zitierten Quellen.

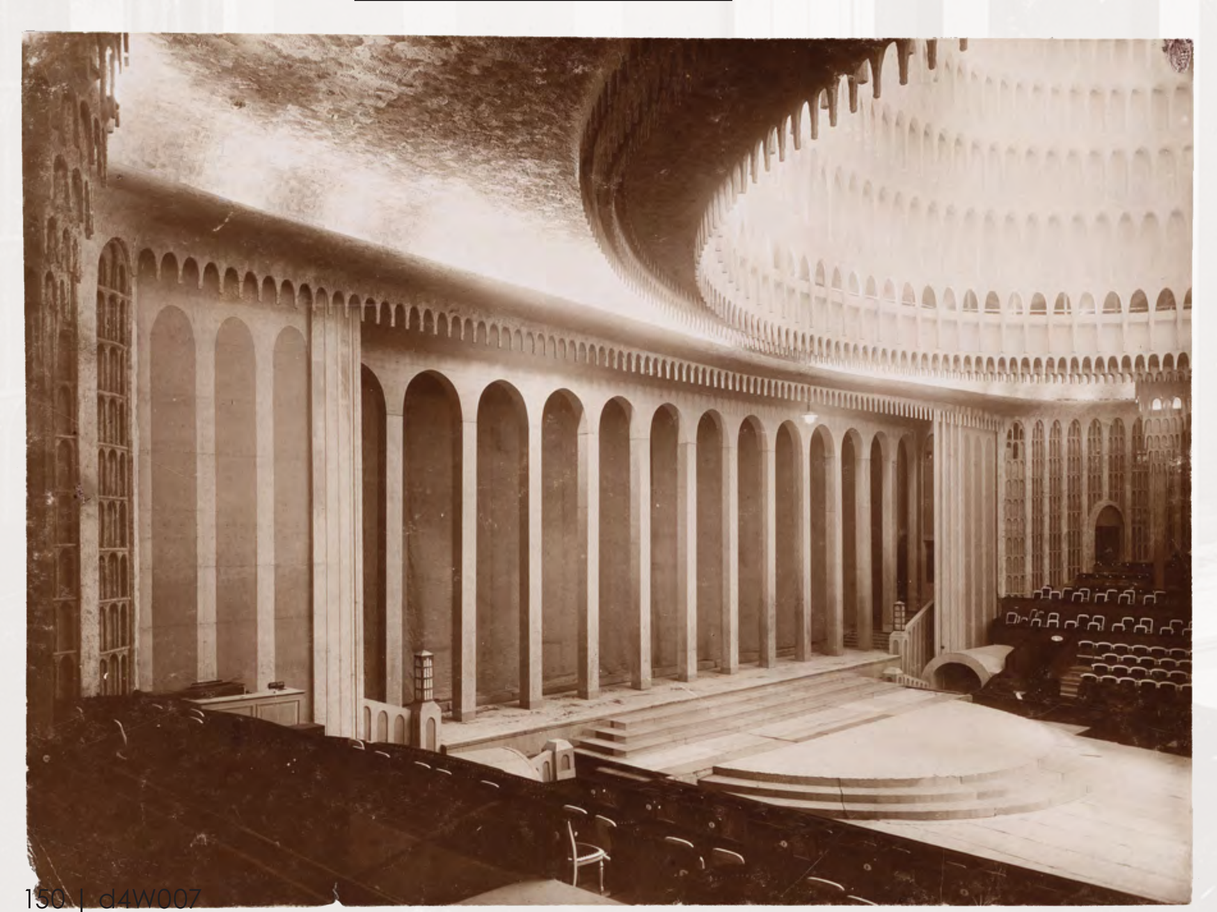


Bild 1:
Hans Poelzig: Bühne im Großen Schauspielhaus, Berlin 1919
Foto: unbekannt
Bild: TU Berlin Architekturmuseum, gemeinfrei

In einer sehr kurzen Meldung einer fotografische Fachzeitschrift ist doch ein wenig zu erfahren, auch von einem Rekord.[2] Die Pausenvorhang ist nicht nur wegen der seinerzeit wohl größten Bühne Deutschlands, mit 10 auf 20 m entsprechend groß (Bild 1), sondern zeigt auch eine ebenso große Fotografie. Diese stammt von Freiherr Wolff von Gudenberg (1890–1961), dessen Titel gewissermaßen das Aristokratische einlöst, von dem der Beruf des *Foto–Grafen* irgendwo auch spricht.

Die Vergrößerungen sind von der hierfür spezialisierten Berliner *Kunst-Anstalt Eduard Blum* (Bild 2) hergestellt. Es schließt sich mit diesem großen Stück Stoff ein großes Loch in einer Wand, das sonst den Blick hindurch auf eine künstliche Welt namens Bühne gestatttet. Trotzdem hat diese Wirklichkeit doch noch ein riesiges Loch von 200 qm, denn wo ein Bild hängt, da hat sie eben ein solches, um (Un)Wirklichkeit einmal an dieser Stelle auf den Quadratmeter genau zu vermessen.

Die folgenden Zeilen machen ebenfalls eine Pause vom klassischen Theater, denn in diesem Bereich, wie auch im Film, ist der Einsatz von Riesenfotos kein wirkliches Thema, um Kulissen oder gemalte Hintergründe mittels Fotografien zu ersetzten.[3] Eine riesige Fotografie als Kulisse – der Gedanke liegt nahe und ist durchaus verlockend…

Ein Großrestaurant

> *„Einheitliche Formate sind nicht vorgesehen, weil ich der Meinung bin, dass man die Größe der Fotos nicht uniformieren kann, sondern dass die Größe eines Fotos seinem Gegenstand und Ausdruckswert entsprechend soll.“*
>
> Wilhelm Niemann, Aufruf an die Kollegen zur Ausstellung „Die Kamera“, 1933

Ein paar Monate zuvor: Am 28. März 1929 werden auf dem Fußboden des leeren Kaisersaals im Berliner Großrestaurant *Weinhaus Rheingold* an der Bellevue Straße liegend, drei Schwarz-Weiß-Fotografien ausgestellt. Für gewöhnlich bietet der über 11 m hohe und über 600 qm große Saal und größte Raum des Hauses möbliert über 1.000 Gästen Platz und ist eben kein Ort für eine solch sonderbare horizontale Fotoausstellung (Bild 3).[4] Von der umlaufenden Empore sieht der Betrachter drei Fotocollagen, die jeweils unterschiedliche Wege der Elektrizitätserzeugung illustrieren. Zu sehen sind

---

2 Anonym: Die Groß Photo-Reklame. In: Der Photograph, 39:73 (1929), S. 291.
3 Vgl. Isackes, Richard M./Maness, Karen L.: The Art of the Hollywood Backdrop. New York: Regan 2016 & Vaz, Mark Cotta/Barron, Craig: The Invisible Art. The Legends of Movie Matte Painting. San Francisco: Chronicle 2002.
4 Maßangaben vgl. Brüstlein, [Uli]: Das Weinhaus Rheinhold in Berlin. In: Zentralblatt der Bauverwaltung, 27 (1907), S. 198–202 (Teil 1) & S. 210–213 (Teil 2).



Bild 2:
Anzeige Eduard Blum
aus: bauhaus. zeitschrift für gestaltung 2:2/3 (1928), S. 37, gemeinfrei



Bild 3:
Bruno Schmitz: Kaisersaal im Weinhaus Rheingold, Berlin 1907
Foto: Franz KullrichBild: Postkarte aus Privatbesitz

die Großprojekte Wasserkraftwerk Edertalsperre der Preußische Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Hannover (Preag), Steinkohlekraftwerk Klingenberg der Berliner Städtischen Elektrizitätswerke Aktien-Gesellschaft (Bewag), Braunkohlekraftwerk Zschornewitz der Elektrowerke AG Berlin (Ewag), Bagger, sowie Turbinen und Architektur. Vom Boden ist hingegen nur noch wenig zu sehen, da aus den ursprünglichen Negativen von jeweils 9 auf 12 cm nun Abzüge gewachsen sind, die in ihrer Fläche fast um das 15.000 fache vergrößert sind und jeweils 8 auf 20 m bzw. 160 qm – insgesamt 480 qm einnehmen.[5] Wie mögen sie dann nur durch eine der Türen passen?

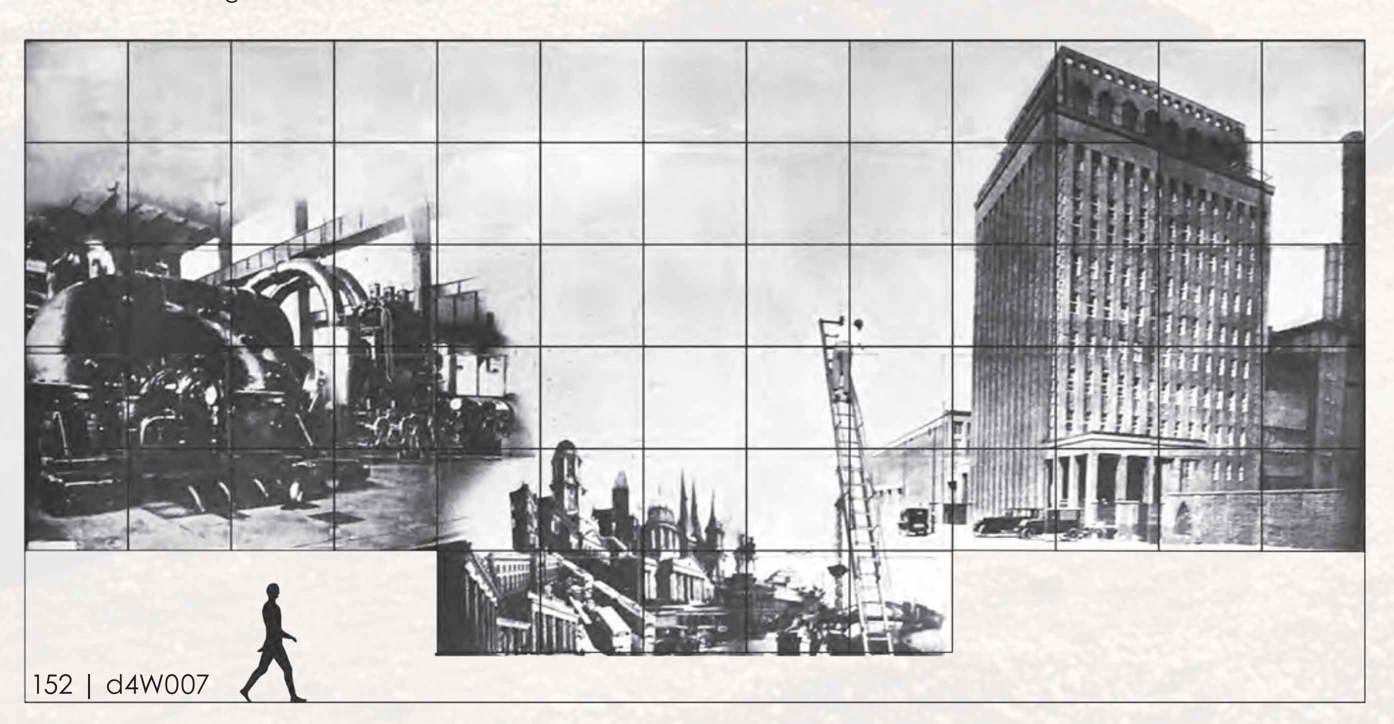
Die Motive und Fotomontagen, die als Vergrößerungsvorlagen dienen, erstellt vermutlich der Berliner Fotograf Sasha Stone[6] (1895–1940). Den Auftrag dazu gibt der Fotograf, Journalist und Besitzer der Bildagentur *Berliner Bild-Bericht*[7] Wilhelm Niemann (1891–1980), wiederum im Auftrage der drei soeben genannten Stromerzeuger. Die technische Ausführung der Riesenfotos übernimmt erneut die *Kunst-Anstalt Eduard Blum* in ihrem Berliner Labor. Aufgrund der erwähnten Größe verwundert es wenig, dass jedes Riesenbild aus einem Mosaik von 70 quadratischen Teilfotos besteht (Bild 4). Nach der stückweisen Belichtung des Fotopapiers von entsprechender Größe und dessen Entwicklung, werden die fertigen Fotografien auf Sperrholzplatten geklebt. Aber warum dieser Aufwand für eine Ausstellung, die sich nur einen Tag zeigt?

5 Die Breitenangabe variiert je nach Quelle zwischen 7,5 m, 8 m und 10 m, entsprechend die Fläche, z.B. H[ansen], F[ritz]: Der heutige Stand der Vergrößerungstechnik. In: Der Photograph, 39:28 (1930), S. 111.

6 Stone fotografierte für die Bewag das Kraftwerk Klingenberg, was einige Artikel in der Zeitschrift *Die Form* zeigen. Auch illustriert eine ähnliche Fotocollage den Bericht über eine andere Energiequelle, Olearius: Oel. Die jüngste Weltmacht. Die Zusammenhänge zwischen Weltpolitik und Öl. In: Uhu. Das neue Monats-Magazin, 8:2 (1926), S. 56–69, hier S. 57

7 An einer Geistergeschichte der verlorenen Bilder dieser Bildagentur der Zwischenkriegszeit arbeite ich derzeit.

Bild 4:
Ein Riesenfotomosaik, Berlin/Barcelona 1929
Foto: Berliner Bild-Bericht
Collage: Autor



Eine Großausstellung

> *„[…] merkwürdige, ganz neue Phantastik […] man schaut aus dem Raum nicht gegen Mauern, sondern durch sie hindurch in die andere Welt.“*
>
> Herbert Erich Trieb, Monumentalfotos als Wandschmuck, 1933

Barcelona, etwa zwei Monate später: Der Architekt Fritz Schüler[8] beobachtet, vermutlich etwas angespannt, die Arbeiten an einem weißen Kubus von 20 auf 20 m Grundfläche und 15 m Höhe (Bild 5). Das Dach und die Innenausstattung fehlen noch vollständig. Es ist die Nacht zum 27 Mai 1929, die Nacht vor Eröffnung der Internationalen Weltausstellung.[9] Die Zeit drängt…

Dieser etwas verborgene Pavillon am Rande des Messegeländes, soll eigentlich als „*Pavillon der Elektrizitätsversorgung in Deutschland*“ die Deutsche Elektrizitätsindustrie repräsentieren und die Versorgung Deutschlands mit Elektrizität zeigen, auch von Berlin, dieser Metropole, *Großstadt der Zukunft*[10] erzählen, die durch Elektrizität am Leben erhalten wird. Elektrizität bringt Städte zum Laufen und beschleunigt sie.

Für die äußere Gestalt des Pavillons war Mies van der Rohe als leitender Architekt der deutschen Abstellung mit seinem Atelier verantwortlich, wobei auch Wilhelm Niemann vom Berliner Bild-Bericht sich nicht ganz unschuldig an der Form des Gebäudes sieht,[11] Fritz Schüler entwarf den Innenraum[12] als einen weißen 10 m hohen Raum mit abgehängter Rasterdecke aus Stoff,

8 Schüler entwarf und zeichnete etwa auch die bekannte Illustration „*Der Mensch als Industriepalast*“ im Auftrag von Fritz Kahn. Vgl. hierzu Debschitz, Thilo und Uta von: Fritz Kahn, Köln: Taschen 2013, S. 26.

9 „*Am Vorabend der Eröffnung war noch nicht einmal das Dach des Pavillons fertig […]*“, wie ein Bericht in den Akten des Generalkommissars der deutschen Abteilung verrät, vgl. Anonym: Bericht über meinen Besuch der Internationalen Weltausstellung Barcelona 1929, Weltausstellung Barcelona 1929-1930, Frankfurt am Main: Hoechst Archiv, hier S. 17.

10 Ein Thema und geflügeltes Wort in den 1920ern.

11 Anonym/Niemann, Wilhelm: Interview mit Wilhelm Niemann. Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds [Bandabschrift]. Werkbund Archiv Berlin, D2174, 1979, S. 17f.

12 Dies belegen zwei Dokumente im Nachlass Mies van der Rohes: The Ludwig Mies van der Rohe Archiv, Museum of Modern Art, 1912-1938, Folder #10, „*Correspondence: electro pavilion (Fritz Schüler), 1933*“.



Bild 5:
Mies van der Rohe: „*Pavillon der Elektrizitätsversorgung in Deutschland*“, Barcelona 1929
Foto: Berliner Bild-Bericht
Bild: Kunsthaus Lempertz

wodurch die dahinter liegende elektrische Beleuchtung ein diffuses Licht erzeugt. Demnach ein früher, wie es heute in der Museumssprache neudeutsch heißt, *White Cube*. Die Decke zeigt die gleiche Rasterung wie der übrige deutsche Beitrag, den Mies van der Rohe zusammen mit Lilly Reich und Gerhard Severain[13] (Typografie) konzipierten.[14]

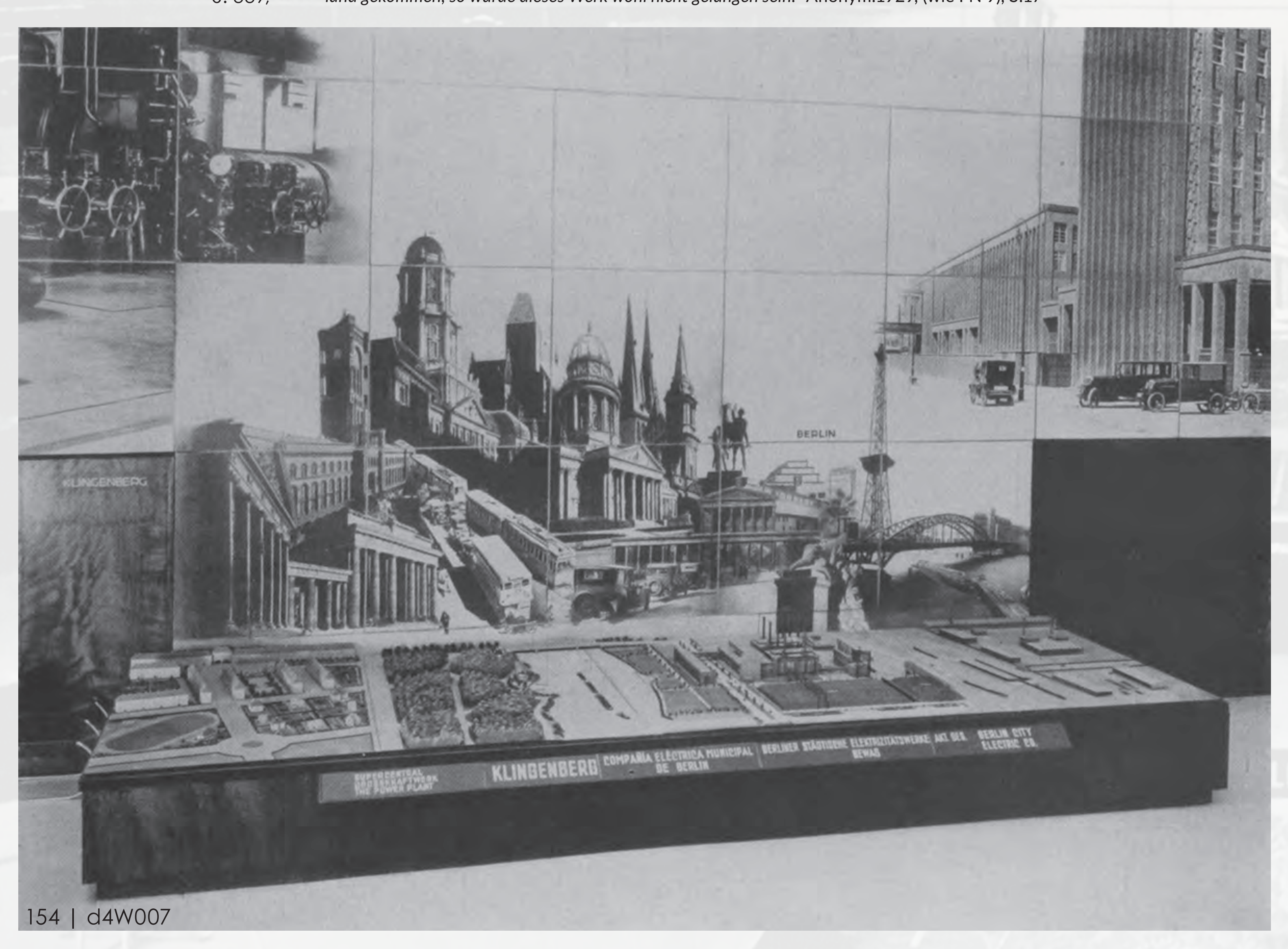
Alles wird gut: Der Bau erhält noch rechtzeitig seine Bedachung, die Stahlrohrmöbel und großen Kraftwerksmodelle können rechtzeitig gestellt werden, auch die Hauptdarstellerinnen, wofür und um die herum der Bau eigentlich als Hülle geplant ist, hängen. Die oben erwähnten Berliner Riesenfotos bedecken nun fast vollständig drei der Wände und gehen scheinbar in die Modelle vor ihnen über. Auch ihr Raster entspricht dem übrigen des Pavillons (Bild 6). Nachher wird berichtet, dass es vor allem an der Vorfertigung der Bilder in ihren Einzelteilen gelegen hätte, dass die Montage kurz vor der Eröffnung noch gelang.[15] Das Raster folgt hier aus der Produktion im Fotolabor, dem Transport von Berlin nach Barcelona, der Montage und

13 Vgl. Genzmer, Walther: Die internationale Ausstellung in Barcelona. Zentralblatt der Bauverwaltung, 49:34 (1929), S. 541–546.

14 Hier wird auch der komplexe und kollaborative Charakter von Gestaltung deutlich; vgl. meine ersten kurzen Ausführungen hierzu in Horstmann, Mathias: Miesianische Welten, www.archplus.net/home/news/7,1-13902,1,0.html (24.01.2017) & Ders.: Mimesis invers oder Architektur aus Fotografie heraus. Geschichten und Träumereien der Architektur. In: Engelberg-Dočkal et al (Hgg.): Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung, Heidelberg 2017, S. 158–165. hier S. 160f. (im Erscheinen)

15 *„[…] wären nicht die grossen plastischen Darstellungen der Elektrizitätsversorgung Deutschlands und die sehr geschickten, grossen Photomontagen an den Wänden fertig zum Zusammensetzten in einzelnen Teilen aus Deutschland gekommen, so würde dieses Werk wohl nicht gelungen sein.*“ Anonym:1929, (wie FN 9), S.17

Bild 6: Fritz Schüler (Entwurf) mit Wilhelm Niemann & Eduard Blum (Großfotos): Modell und Großfotos im „*Pavillon der Elektrizitätsversorgung in Deutschland*“, Barcelona 1929, Foto: Berliner Bild-Bericht aus: Die Linse 25:9 (1929), S. 339,



dem Gestaltungskonzept der Ausstellung.[16]

Ein anderer, ungleich bekannterer *Barcelona-Pavillon* ist der Deutsche Reichspavillon, der mit dem gleichnamigen Sessel, dem Barcelona Chair, ebenfalls vom Atelier Mies für diese Ausstellung geplant wurde. Die von Wilhelm Niemann mit seinem *Berliner Bild-Bericht* vertriebenen und wahrscheinlich auch von Sasha Stone[17] gemachten Fotografien des Pavillons machten ihn, nach dessen Zerstörung nach Ende der Weltausstellung, legendär, was schließlich zu seiner Rekonstruktion Mitte der 1980er Jahre führte.[18] Der hier behandelte, wenig bekannte und von Mies ebenso wenig geliebte *elektrische Barcelona-Pavillon* mit seinen Riesenfotos wird gleichfalls zerstört und besteht bis heute nur in der schwarz-weißen Welt seiner Fotografien.

Solche Bilder mit den Ausmassen von Kinobildern haben viele Namen: Großfotos, aber sie sind doch größer als groß, aber was heißt schon groß, was riesig? Sie werden auch Riesenfotos, Kolossalbilder, Monumentalfotos, architektonische Großfotos, Foto-Wände/Photomurals, Riesen-Vergrößerungen, Mammutfotos, gigantische Fotografien, Fotogiganten/Photogiants, Großformat-Fotografien/Large-Scale Photographs, Wandlichtbilder oder Großvergrößerungen genannt. In ihren Geschichten verschränken sich unter anderem Geschichten von Gestaltung, Technik, Fotografie, Theater, Werbung, Propaganda, Politik, Ausstellungs- und Messearchitektur. Diese Bilder gleichen Wänden und diese Wände gleichen Bildern. Sie ermöglichen das Eintauchen in künstliche Bildwelten (*Immersion*), bilden wahre Bildarchitekturen. Der *elektrische Barcelon-Pavillon* ist nur ein Beispiel für solche Bilder aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen[19] und die sich in affenartiger Geschwindigkeit ausbreitende visuelle Kultur. Anstelle von Worten beginnen Bilder Geschichten zu erzählen.

> *„Es gibt Bilder, weil es Wände gibt. […] Die Bilder löschen die Wände aus. Aber die Wände töten die Bilder."*
>
> George Perec, Träume von Räumen, 1974

16 Vermutlich bezieht sich die übliche Breitenangabe der Riesenfotos von 20 m eher auf die Aussenmasse des Gebäudes. Abzüglich der Stärke von Außenwand und Unterkonstruktion dürfte ihre Breite bei etwa 19 m liegen, denn horizontal sind 13 Elementen zu zählen, was eine Rasterweite um 145 cm ergibt, bei 20 m wäre sie hingegen 153 cm. Die maximale Rollenbreite von Bromsilberpapier betrug seinerzeit aber nur 150 cm.

17 Sasha Stone als Fotograf ermittelt Hammers, Birgit: Vom Dokument zur Legende. Zur Autorenschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 72:4 (2009), S. 545–556.

18 Zur Medienarchitekturgeschichte dieser Bilder empfiehlt sich: Dodds, George: Building Desire. Photography, Modernity and the Barcelona Pavilion. New York (u.a.): Taylor & Francis 2005 .

19 Es gibt Riesenfotos nicht nur in Berlin zu dieser Zeit, auch davor und danach in den USA, Frankreich, Italien und der früheren UdSSR. Die Ursprünge dieses Mediums gehen mit etwa 1850 bereits auf die Frühzeit der Fotografie zurück, vgl. Pohlmann, Ulrich: Big, bigger, better? Großfotos in Ausstellungen im 19.Jahrhundert bis heute. In: Bühler, Daniel et al. (Hg.): Valenzen fotografischen Zeigens. Kromsdorf (u.a.): Jonas 2016, S. 251–265, hier S. 260.

Der Autor studierte Architektur in Münster und schreibt derzeit im Doktorat am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel eine merkwürdige Wissensgeschichte des Verstecks im 20. Jahrhundert und arbeitet zudem an einer Geistergeschichte der Bilder des Berliner Bild-Berichts. Kontakt: mathias.horstmann@t-online.de

Skalierungsinstrument Kamera

Kinematografische Modelltechniken im Transfer[1]

von Sarine Waltenspül

In der filmischen Praxis kommen in verschiedenen Bereichen unterschiedliche Skalierungstechniken zum Einsatz. So kann beispielsweise das Produktionsbudget verkleinert werden, Foto- und Filmmaterial kann mithilfe des sogenannten *blow-up*-Verfahrens auf ein größeres Format umkopiert werden, dabei kann das Material das *close-up* eines lächelnden Gesichts zeigen, das schließlich auf die Kinoleinwand projiziert, als *greater than life-size* erscheint. Dies sind alles Formen der Skalierung, um die es im vorliegenden Aufsatz *nicht* gehen soll. Denn nebst Skalierungstechniken, die bei der Aufnahme oder Bildgestaltung (*close-up*[2]), beim Schreiben und Bearbeiten des Filmmaterials (*blow-up*[3]), oder bei der Wiedergabe zum Einsatz kommen (die Größe der Leinwand resp. des Bildschirms, aber auch die Größe des projizierten Bildinhalts),[4] möchte ich die Existenz solcher vorschlagen, die gewissermaßen eine Zwischenstellung zwischen Aufnahme, Bearbeitung und Wiedergabe einnehmen. Dazu zähle ich die Modelltechniken, die im Folgenden im Fokus stehen werden.

Diese stammen meist aus anderen Bereichen, als aus dem Film selbst. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie eine aus der Bühnen(bild)architektur stammende Darstellungstechnik durch die filmische Praxis implementiert und perfektioniert wurde. Dabei soll die Rolle der Kamera bei der Arbeit mit den kinematografischen Modellen und den damit verbundenen Modelltechniken geklärt werden. Meine These ist, dass es sich um Skalierungsprozesse handelt, bei denen die Kamera als Skalierungsinstrument fungiert.[5] Im Fokus stehen illusionär-simulative Modelle unter dem Aspekt der Größenskalierung[6], die von einer fixierten Kamera gefilmt werden.[7]

---

1 Der Artikel ist eine gekürzte, leicht abgeänderte Fassung von: The Camera as a Scaling Instrument: Focus on Cinematographic Modelling Techniques. In: Florian Dombois, Julie Harboe (Hg.), Too Big to Scale. On Scaling Space, Number, Time and Energy, Zürich: Scheidegger & Spiess 2017, S. 33–48.

2 Mary Ann Doane, The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. In: Differences Vol. 14, Nr. 3, Fall 2003, S. 89–111. Mary Ann Doane, Scale and the Negotiation of ›*Real*‹ and ›*Unreal*‹ Space in the Cinema. In: Lúcia Nagib, Cecília Mello (Hg.), Realism and the Audiovisual Media. London: Palgrave Macmillan 2013 (2009), S. 63–81. Sowie die Konferenz »*Visions of Scale: Magnification, Duration, Perspective, Projection*«, Ninth Annual Graduate Student Conference, Dept. of Cinema and Media Studies University of Chicago, 5.–6. April 2013.

3 Eine prominente filmische Verhandlung der Technik findet sich bekanntermaßen in Michelangelo Antonionis *Blow-Up* (UK/I 1966).

4 Vgl. Etienne Souriau, Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Übers. von Frank Kessler, in: montage AV, 6/2/1997, S. 140–157. Souriau präsentierte diese Gedanken zunächst im Rahmen eines Kurses am Institut de Filmologie im Semester 1950/51. Ursprünglich veröffentlicht wurde der Text unter dem Titel La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: Revue internationale de Filmologie 2, 7–8, 1951, S. 231–240.

5 Wohlgemerkt wird der Begriff der Kamera hier heuristisch verwendet. Er steht stellvertretend für eine komplexe Apparatur, deren Teile und Funktionen (Objektiv, Blende, Verschlusszeit, Filmmaterial etc.) sich einzeln bezüglich ihrer skalierenden Eigenschaften zu analysieren lohnten, was jedoch aus Gründen der Platzökono-

Kinematografische Modelltechniken als Skalierungstechniken

Ausgangspunkt dabei ist der Science-Fiction-Film *Moon* (UK 2009, R: Duncan Jones), der insbesondere aufgrund der darin eingesetzten Modell- und Skalierungstechniken von Interesse ist. Das Spielfilmdebüt des Briten Duncan Jones wurde mit einem relativ kleinen Budget von $5 Millionen[8] realisiert und in den Shepperton Studios in Südengland gedreht, wo beispielsweise 1979 auch Ridley Scotts *Alien* entstand (UK 1979),[9] bei dem Modelle beinahe exzesshaft zum Einsatz kamen. Dreißig Jahre später beantwortet Jones die Interviewfrage, ob dies ein Zufall gewesen sei, mit »*[n]icht ganz*«.[10] Denn auch in *Moon* wurden für die Außenszenen Modelle eingesetzt, die unter der Leitung des Modellbauers Bill Pearson hergestellt, und unter der des *visual effects supervisors* (von Cinesite) Simon Stanley-Clamp gefilmt wurden.[11] Jones berichtet:

»*Shooting this mixture of live-action and CG [computer-generated], meant that we could get the most bang for the buck and create something that had a lot of texture. We could give the film a real sense of epic scale, but at the same time be able to capture as much in-camera as possible.*«[12]

Somit hat sich Jones in einer Zeit, in der die Erzeugung computergenerierter Bilder zu einer alltäglichen filmischen Praxis geworden ist – und dies insbesondere für einen Science-Fiction-Film –, dafür entschieden, im Wesentlichen mit Techniken zu arbeiten, die noch aus dem vorherigen

---

mie hier nicht geleistet werden kann. Im Gegensatz zu der Kamera in toto, die ich in Sybille Krämers Sinne als »*technisches Medium*« verstehe, möchte ich sie unter dem hier gestellten Fokus auf die Größenskalierung ›*bloß*‹ als »*technisches Instrument*« und eben nicht als »*technisches Medium*« fassen (vgl. Sybille Krämer, Das Medium als Spur und als Apparat. Frankfurt a.M.: suhrkamp 1998, S. 73–94).

6 Nebst den illusionär-simulativen Modellen finden sich ebenso stilistische oder nicht-simulative, motivisch-kinematografische und transfilmische Modelle in Filmen (vgl. Waltenspül 2017).

7 Im Gegensatz dazu können sowohl Modelle mobil sein (bspw. skalierte Körper, Autos aber auch Miniaturexplosionen o.ä.) als auch die Kamera selbst in Bewegung sein, was beispielsweise bei Modellaufnahmen der Fall ist, die für *2001: A Space Odyssey* (USA/UK 1968, R: Stanley Kubrick) erstellt wurden, woraus sich dann mit *Star Wars Episode IV: A New Hope* (USA 1977, R: George Lucas) die Technik der *motion control* entwickelte, die es ermöglichte, Kamerafahrten zu wiederholen, wodurch Hintergrund und bewegtes Modell kombinierbar wurden.

8 Estelle Shay, Moon Madness. In: Cinefex, Nr. 118, Juli 2009, S. 10–20, hier S. 12.

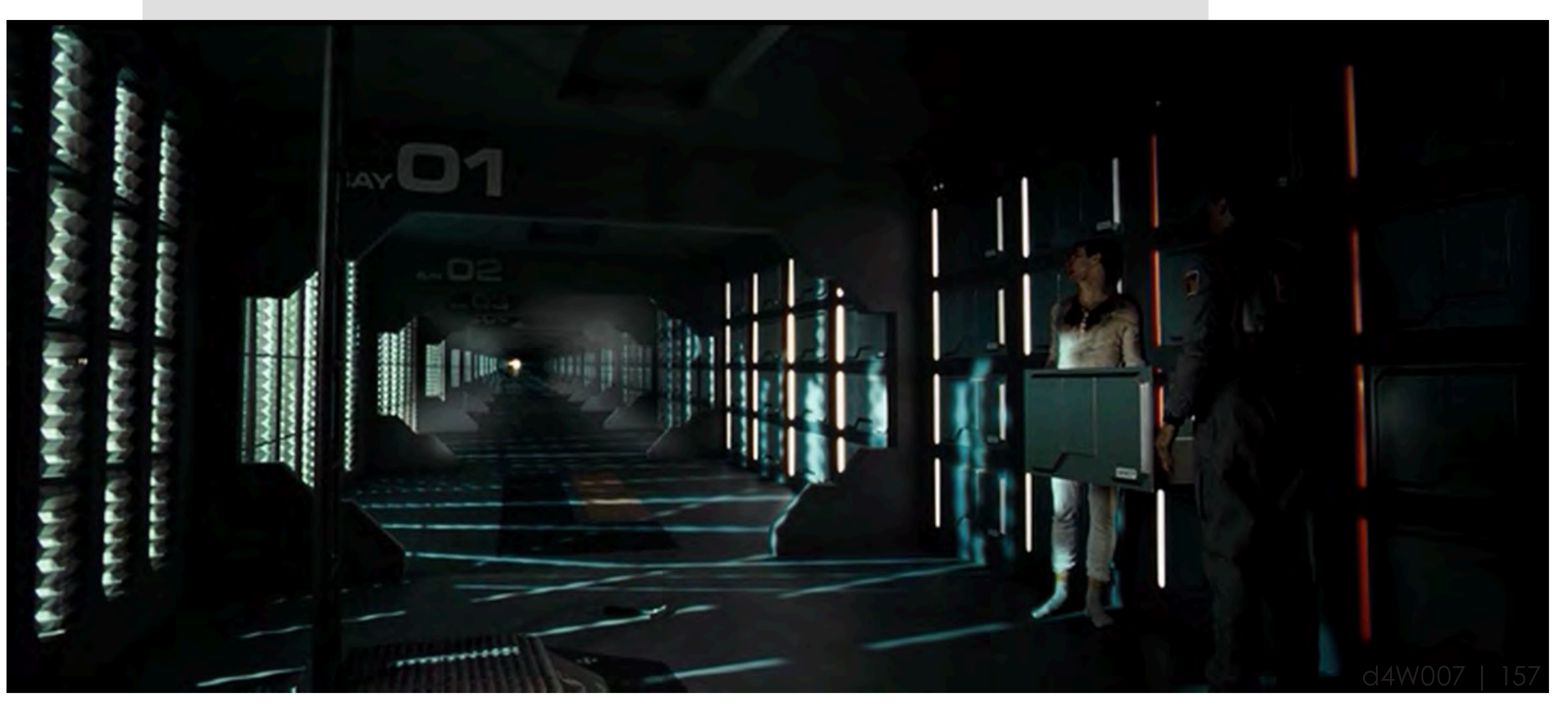
9 Vgl. Frank Arnold, Klassisch verhaltenes Kammerspiel. In: Filmbulletin, 5.10, Aug. 2010, S. 34–36, hier S. 35. - H.R. Giger, Carlo Rambaldi, Brian Johnson, Nick Adler und Denys Ayling erhielten 1980 den Academy Award (›Oscar‹) für die *visual effects* in *Alien* (http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1439067388148, Stand 03/2017, o.S.). - Die Effekte in *Alien* wurden als so überzeugend gehandelt, dass die *special effects*-Zeitschrift Cinefex 1980 dem Film einen großen Teil ihrer Ausgabe widmete – dies ist die erste Cinefex-Ausgabe überhaupt (vgl. Cinefex, Nr. 1, März 1980).

10 Duncan Jones in: Arnold 2010, S. 35.

11 Shay 2009, S. 12.

12 Jones in: Shay 2009, S. 12.

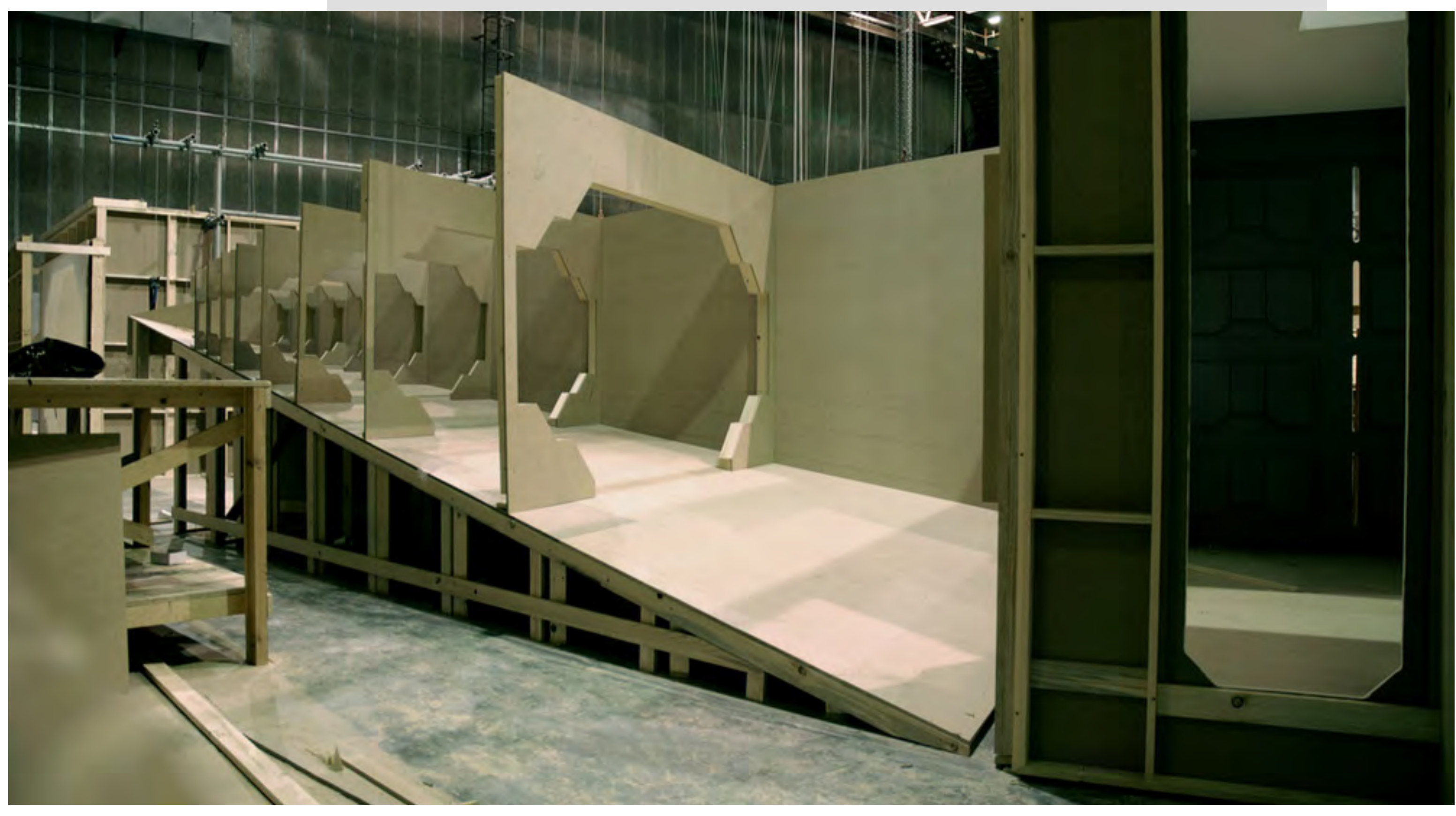
Abb. 01: Moon (UK 2009, R: Duncan Jones), Einzelbild, unendlicher Korridor



Jahrhundert stammen. Denn die eingesetzten CGI-Effekte (*computer-generated imagery*) beschränken sich auf ein Minimum: So wurde beispielsweise der Mondstaub nachträglich generiert,[13] sowie Gerty, der nichtmenschliche Roboter, teilweise nachanimiert.[14]
Die von Jones genannten *in-camera*-Effekte sind Effekte, die ›in‹ der Kamera entstehen und nicht erst bei der Bearbeitung des Filmmaterials in der Postproduktion, wozu sowohl analoge als auch digitale Nachbearbeitung zählt. Zu diesen *in-camera*-Effekten zählen alle visuellen Effekte, die *während* des Filmens und *ohne* nachträgliche Manipulation des Materials entstehen,[15] wie beispielsweise Zeitraffer und Zeitlupe, Überblendung, das (analoge) *matte painting, rear projection* und *front projection*, das *slit-scan*-Verfahren, *forced perspective* und das Schüfftan-Verfahren zur Kombination von Modellen und *live action*-Aufnahmen.[16] Die beiden letztgenannten Verfahren werden mithilfe von Modelltechniken erstellt und arbeiten mit skalierten kinematografischen Modellen.
In *Moon* wurde eine Szene mithilfe eines *forced perspective*-Sets gedreht. In dieser ist ein segmentierter Korridor zu sehen, in den beidseitig diffuses Licht eindringt und dessen Abschnitte sich bis zum Fluchtpunkt hin wiederholen (Abb. 01). Gavin Rothery, *visual effects supervisor* der TinkTank Studios, berichtet von der Herausforderung, einen »*infinitely long corridor for as little money as possible in a small corner of the set*« herzustellen.[17] Sein Vorschlag, das Problem mit zwei Spiegeln zu lösen, mithilfe derer der unendliche Korridor simuliert werden sollte, konnte aufgrund der zu hohen Kosten solch großer Spiegel nicht realisiert werden. Daraufhin wichen sie auf ein *forced perspective*-Set aus (Abb. 02).[18]

13 Shay 2009, S. 18.
14 Ebd., S. 14.
15 Richard Rickitt, Special Effects. The History and Technique, New York: Billboard Books 2007, S. 372.
16 Mehr zum Schüfftan-Verfahren findet sich in: Gerhard Vana, Metropolis. Modell und Mimesis, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2001.
17 Gavin Rothery http://www.gavinrothery.com/they-never-went-to-the-moon/2011/8/20/i-am-a-space-clone-and-i-sleep-in-a-drawer.html, Stand 03/2017, o.S.
18 Ebd., o.S.

Abb. 02: *Moon* (UK 2009, R: Duncan Jones), *forced perspective*-Set (Copyright © Gavin J. Rothery, http://www.gavinrothery.com/)



Darstellungstechnik im Transfer

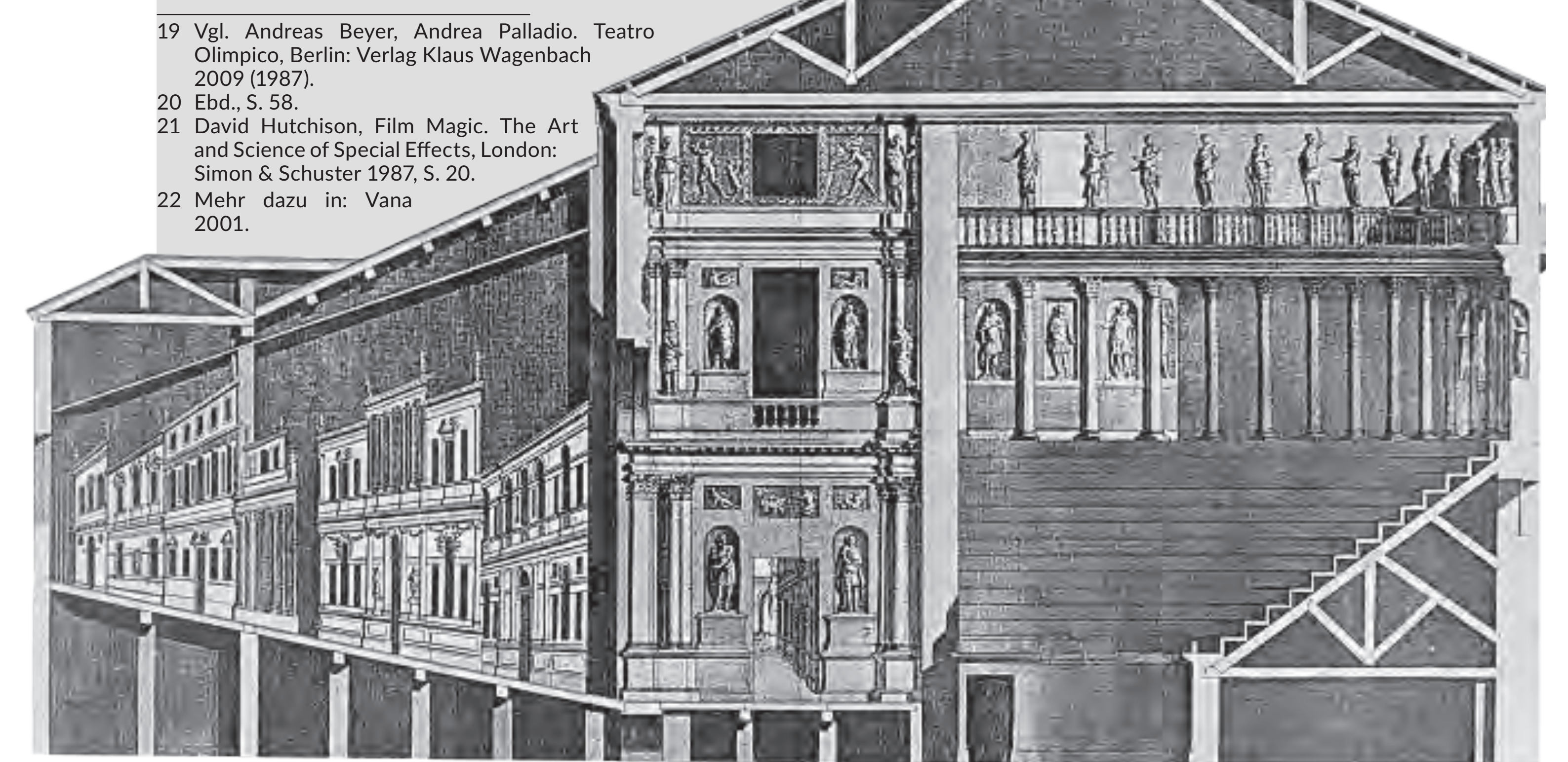
Bei der Darstellungstechnik zur Erstellung einer ›erzwungenen Perspektive‹ handelt es sich nicht um ein für den Film entwickeltes Verfahren. Vielmehr haben sich die Filmschaffenden einer bühnenarchitektonischen Darstellungstechnik bedient, die aus der Renaissance bekannt ist. Ein signifikantes Beispiel hierfür ist das Teatro Olimpico von Andrea Palladio in Vincenza, das 1585 eröffnete. Die besagte Bühnenarchitektur stammt von Vincenzo Scamozzi, der das Theater nach Palladios Tod weiterbaute (Abb. 03).[19] Die Gänge, die vom Hauptbühnenraum abgehen, zeigen Häuserzeilen des antiken Thebens gemischt mit zeitgenössischen Bauten.[20] Diese wurden auf ansteigendem Bühnenboden errichtet und verkürzen sich zum Fluchtpunkt hin. Durch diese, im Verlauf vom vorderen zum hinteren Bereich zunehmende Skalierung wird ein verstärkter Eindruck von Tiefe erzeugt. Wie immer bei solchen Trompe-l'œil Darstellungen, die auf die Zentralprojektion aufbauen, existiert ein idealer, einäugiger Betrachterstandpunkt, von dem aus die Illusion am überzeugendsten funktioniert. Weicht der Betrachter von diesem idealen Augpunkt (›*Aug*‹ im Singular!) ab, schwindet die Illusion.

Diese Voraussetzungen stellen die ideale Grundlage des Transfers der Technik in den filmischen Bereich dar. Bei einer ›erzwungenen Perspektive‹ werden unterschiedlich skalierte Elemente verwendet, weswegen solche Sets als *mixed scale*-Sets bezeichnet werden.[21] Dabei nimmt die Skalierung der Teile, die aus Modellen, aber auch aus zweidimensionalen Elementen (z.B. gemalten Kulissen) bestehen können,[22] mit wachsendem Abstand zur Kamera zu.

Beispiele hierfür sind nebst *Moon* auch *Metropolis* (D 1927, R: Fritz Lang), auf den ich an späterer Stelle zurückkommen werde, sowie die Küchenszene in Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (USA 2004). In dieser versteckt sich der auf Kindergröße ›geschrumpfte‹ Joel unter einem Tisch, unter dem ihn Clementine sucht. Der Größenunterschied zwischen den beiden erwachsenen Schauspielern wurde anhand eines Sets realisiert, dessen Elemente – anders als im Falle von *Moon* – sich nicht mit zunehmendem Abstand zur Kamera verkleinern, sondern vergrößern. Durch

Abb. 03: Schnitt durch das Teatro Olimpico, Holzschnitt von Ottavio Berotti Scamozzi, 1790 (Beyer 2009 (1987))

19 Vgl. Andreas Beyer, Andrea Palladio. Teatro Olimpico, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009 (1987).
20 Ebd., S. 58.
21 David Hutchison, Film Magic. The Art and Science of Special Effects, London: Simon & Schuster 1987, S. 20.
22 Mehr dazu in: Vana 2001.



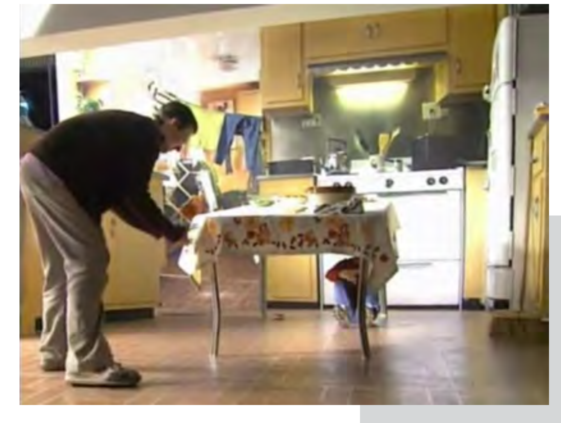


Abb. 04: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (USA 2004, R: Michel Gondry), Einzelbild aus einem Making-of (https://www.youtube.com/watch?v=Il0er7TmkS8, Stand 03/2017)

diese perspektivische Verzerrung erscheint Clementine im vorderen (unskalierten) Bildbereich wie eine erwachsene Person und Joel im hinteren (skalierten) Bereich wie ein Kind. Ein Making-of der Szene zeigt, dass die Set-Elemente nicht nur unterschiedlich skaliert, sondern zur Korrektur der Skalierung teilweise auch verzerrt gebaut wurden (Abb. 04). Trotz der Untersicht der Kamera ist der Blick auf die Tischplatte freigegeben. Dies ist möglich, da die hinteren Tischbeine höher sind als die vorderen, die geknickt gebaut wurden. Ferner zeigt der Ausblick in ein weiteres Zimmer im linken Bildbereich einen ansteigenden, ja nahezu nach oben geklappten Fußboden.

Vom Set auf den Schirm

Wie ist das Verhältnis der skalierten Modelle, mit denen in der Produktionsphase gearbeitet wird, zu denen zu bestimmen, die schließlich auf der Leinwand erscheinen? Der französische Philosoph Etienne Souriau unterteilte das »*filmische Universum*« in »*sieben Existenzebenen*«,[23] wobei hier zwei von Bedeutung sind: das »*Profilmische*« und das »*Leinwandliche*«. Die am Set befindlichen skalierten Modelle entsprechen in Souriaus Terminologie den »*profilmischen*«, die vermittelten hingegen den »*leinwandlichen*« [»*écranique*«] Objekten.[24] Souriau beschreibt das Profilmische als »*jede objektive Wirklichkeit, die aufgenommen wird, insbesondere alles was speziell hierfür geschaffen oder arrangiert wurde*«.[25] Das Leinwandliche, das ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit den Fernsehgeräten und den Computern wohl eher das Bildschirmliche bezeichnet werden müsste, meint das, was »*auf der Leinwand während der Projektion beobachtet*« wird.[26]

Abb. 05: *Moon* (UK 2009, R: Duncan Jones), Standfoto, profilmisches Modell (Copyright © Steve Howarth, http://modelminiatures.co.uk/)

23 Souriau 1997 (1951), S. 14. - Zur Rezeptionsgeschichte von Souriaus Terminologie vgl. Frank Kessler, Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: montage AV 6/2/1996, S. 132–139.
24 Vgl. ebd.
25 Ebd., S. 157.
26 Ebd., S. 157.

Übertragen auf die Beispiele aus *Moon* entspricht die skalierte Mondbasis, mit der am Set gearbeitet wurde, dem profilmischen Modell (Abb. 05), wohingegen das nach Abschluss der Dreharbeiten projizierte Modell das leinwandliche ist (Abb. 06).
Mein Vorschlag dazu, was illusionär-simulative Modelle wie die aus Moon mit Skalierung zu tun haben, ist folgender: Es sind Objekte, die zweimal eine *skalenmäßige Verschiebung* durchlaufen, nämlich (a.) wenn sie hergestellt und (b.) wenn sie gefilmt werden. Im ersten Fall (a.) sehe ich die materiellen, faktischen, profilmischen Modelle in einem Skalierungsverhältnis zu ihrem realen oder fiktiven Bezugsgegenstand, also zu einem *full-scale*-Objekt.[27] Die Modelle werden bei ihrer Konzeption und Herstellung im Verhältnis zu diesem skaliert. Profilmische Modelle stehen jedoch nicht nur in einem Skalierungsverhältnis zu ihrem realen oder fiktiven *full-scale*-Bezugsobjekt, sondern auch zum Filmbild (b.). Dabei findet die zweite skalenmäßige Verschiebung im Laufe des medialen Übersetzungsprozesses statt, mit welchem sowohl das Filmen als auch die Wiedergabe des Gefilmten gemeint ist. Das skalierte Modell wird mithilfe entsprechender Kamera- und Settechniken so gefilmt, dass es wiederum als *full-scale*-Objekt auf der Leinwand/dem Bildschirm erscheint. Folglich handelt es sich bei den illusionär-simulativen Modellen um Objekte, die, so wie sie projiziert erscheinen, ihre ursprüngliche Größe verschleiern. Rolf Bernzen spricht bezüglich Leon Battista Albertis Modellen in Bauplanungsprozessen von »*dreidimensionalen Repräsentanten des intendierten Originals*«.[28] Als solche ›*dreidimensionale Repräsentanten eines intendierten Originals*‹ möchte ich auch die kinematografischen Modelle verstehen.

Die Kamera als Skalierungsinstrument

Gemäß Souriau ist die Kamera *per se* mit ihren Objekten verknüpft. Er schreibt, dass »*[e]in merkwürdiger Teil dieser wirklichen oder afilmischen Welt [...] bereits stark auf das Filmologische hin ausgerichtet*« sei, wobei es sich dabei insbesondere um die Dinge handle, die man »*gezielt und zweckgerichtet vor*

27 Meist sind es Modelle *von* etwas, und wurden entsprechend retrospektiv erstellt. Jedoch finden sich gerade in Science-Fiction-Filmen oft Modelle von Objekten, die nicht oder eben noch nicht existieren.
28 Rolf Brenzen, Die praktische und theoretische Konstitution des Modellverfahrens. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt a. M./Bern/New York: Peter Lang 1986, S. 165; vgl. auch Reinhard Wendler, Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 80.

Abb. 06: *Moon* (UK 2009, R: Duncan Jones), Einzelbild, leinwandliches Modell



die Kamera stellt.«[29] Weiter meint er, dass man das Profilmische oder das profilmische Objekt oft »*nur in Hinblick auf diese funktionale Rolle geschaffen*« habe,[30] dass »*[d]ie Gesamtheit der Operationen bei der Aufnahme (die profilmisch sind: vor allem die Kamera, dies ist besonders wichtig, gehört dem Profilmischen an) [...] zum Bild auf dem Filmstreifen [führen].*«[31] Somit werden nicht nur viele der profilmischen Objekte funktional erschaffen, sondern ihre Funktion besteht eben darin, durch die Kamera erfasst zu werden, die derselben »*Existenzebene*« angehört, wie die Objekte selbst: nämlich dem Profilmischen. Die Kamera muss als konstitutiv für das Funktionieren der Illusionen angesehen werden, sie und die skalierten kinematografischen Modelle gehören zusammen.

Im Übergang von profilmischen zu filmischen Modellen finden bezüglich unterschiedlicher Modi Sprünge statt: auf der Eben ihrer Materialität, Medialität, Dimensionalität und Größe. Die Bedingungen der Möglichkeiten der Größenskalierung, liegt – so die These – im Nexus von Kamera und Modell. Dieser Nexus lässt sich wiederum unterteilen, denn Maßstabsverschiebungen lassen sich sowohl mithilfe von räumlichen (wie bspw. im Falle der *forced perspective*-Sets) als auch von zeitlichen An- oder Umordnungen schaffen. In temporaler Hinsicht fungiert die Kamera bezüglich mobiler Modelle als Skalierungsinstrument, indem sie über den Umweg der Zeit die Größe mitskaliert. Denn bewegte kinematografische Modelle werden mit manipulierter Bildwechselfrequenz gefilmt und wiedergegeben.[32, 33]

Nun jedoch zurück zur Größenskalierung, wobei sich folgende Fragen stellen: Was passiert im Übergang von den faktischen zu den medial vermittelten Modellen? Welches sind die entscheidenden Faktoren bei dieser zweiten skalenmäßigen Verschiebung? Und wie werden die skalierten, profilmischen Modelle zu den Illusionen auf der Kinoleinwand?

Der *Moon-model-maker* Pearson berichtet, wie schockiert er gewesen sei, als er erfahren habe, dass die Bühne, auf der sie die Modelle zu filmen

29 Souriau 1997 (1951), S. 147.
30 Ebd., S. 147.
31 Ebd., S. 149.
32 Nigel Stone, *director of photography* (DOP) der model unit diverser Filme, illustriert dieses Problem anhand eines einfachen Beispiels: »*If you film a moving full-sized car at 24 frames it will look normal, but if you film a model car at 24 frames it will look like a toy car. That's because of the difference between the scale of its size and the scale of its weight.*« (Nigel Stone zitiert nach Rickitt 2007, S. 116.) Der Unterschied des Verhältnisses von Masse und Größe des Modells, und von Masse und Größe des intendierten Objekts auf der Leinwand, soll mithilfe mathematischer Formeln zur Berechnung der Bildwechselfrequenz beseitigt werden. Die Formeln entstammen einer Diskussion, die in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren im Rahmen der Society of Motion Picture Engineers geführt wurde (vgl. Joseph A. Ball, Theory of Mechanical Miniatures in Cinematography. In: Transactions of SMPE, No. 18 (May 1924), New York 1924, S. 119–126; G. F. Hutchins, Dimensional Analysis as an Aid to Miniature Cinematography. In: Journal of the *Society of Motion Picture Engineers*, Vol. XIV, Nr. 4 (April, 1930), S. 377–383) und in der Folge in die einschlägige Filmtechniklektüre einging (bspw. Raymond Fielding, The technique of special effects cinematography. London/New York: Focal Press 1985 (1965); Hutchison 1987; Rickitt 2007.) Sie suggerieren Präzision und Sicherheit im Unterfangen, die skalierten Modelle ›korrekt‹ in die intendierten Illusionen überzuführen.
33 Vgl. Sarine Waltenspül, Der Kosmos aus der Petrischale. Oder: Wie lässt das Ähnlichkeitsprinzip Universen entstehen? In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.), LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion, Bielefeld: transcript 2015, S. 109–121.

hatten, wesentlich kleiner ausfiel als erwartet.[34] In der Filmgeschichte finden sich zahllose solcher Anekdoten, die davon berichten, wie die erwarteten Setkonstellationen kleiner ausfielen als angenommen, was oft auch nicht folgenlos für die Modelle blieb. Ein weiteres prägnantes Beispiel dafür ist *Metropolis*. Die ›*Große Geschäftsstraße*‹, eine der wohl prominentesten Szenen des Films, musste wider Erwarten im kleinen Glashaus in Babelsberg gedreht werden.[35] Dies zog eine Adaption der bereits erstellten (Zeichen-) Entwürfe nach sich, wie das Zitat von Erich Kettelhut zeigt, der das Bühnenbild entworfen hatte: »*Um die im Entwurf gezeigte Größen- und Tiefenwirkung zu erzielen, blieb nur der Ausweg, das Modell, wie seinerzeit das Rheintal der Nibelungen, stark perspektivisch zu bauen. Meine bereits fertigen Bauzeichnungen waren damit hinfällig.*«[36]

Georg Otto Stindt berichtet 1926: »*Das menschliche Auge läßt sich täuschen, so haben die Filmarchitekten herausgefunden.*«[37] Diese Täuschung könne mithilfe von Perspektivfilmbauen und einem »*verständige[n] Kameramann*«[38] erzeugt werden. In einer Illustration zeigt Stindt, wie die Konstellation von Kamera und Bauten in ihrem spezifischen Maßstab aussehen kann (Abb. 07). Dabei spricht er im Text von einem demnächst erscheinenden Film, in dem zu sehen sein wird, wie sich »*diese Methode in der Praxis bewährt.*«[39] Gemeint ist *Metropolis*.

Eine Fotografie von der Arbeit an den Kulissen von *Metropolis* zeigt einerseits die Größe der Modelle, andererseits die perspektivische Bauweise

34 So habe die neue Bühne bloß noch ungefähr 12 auf 8 Meter betragen, wodurch die Mondbasis und einige der Fahrzeuge in einem Maßstab von 1:12 erstellt werden mussten. Die Nahaufnahmen der Fahrzeuge wurden anhand von Modellen im Maßstab 1:6 erstellt. (Shay 2009, S. 17) Pearson meint weiter, dass dies »really tiny« sei. (Pearson zitiert nach Shay 2009, S. 17) Der Maßstab 1:12 entspricht im angloamerikanischen Maßsystem dem *one-inch-to-the-foot*.

35 Vana 2001, S. 169.

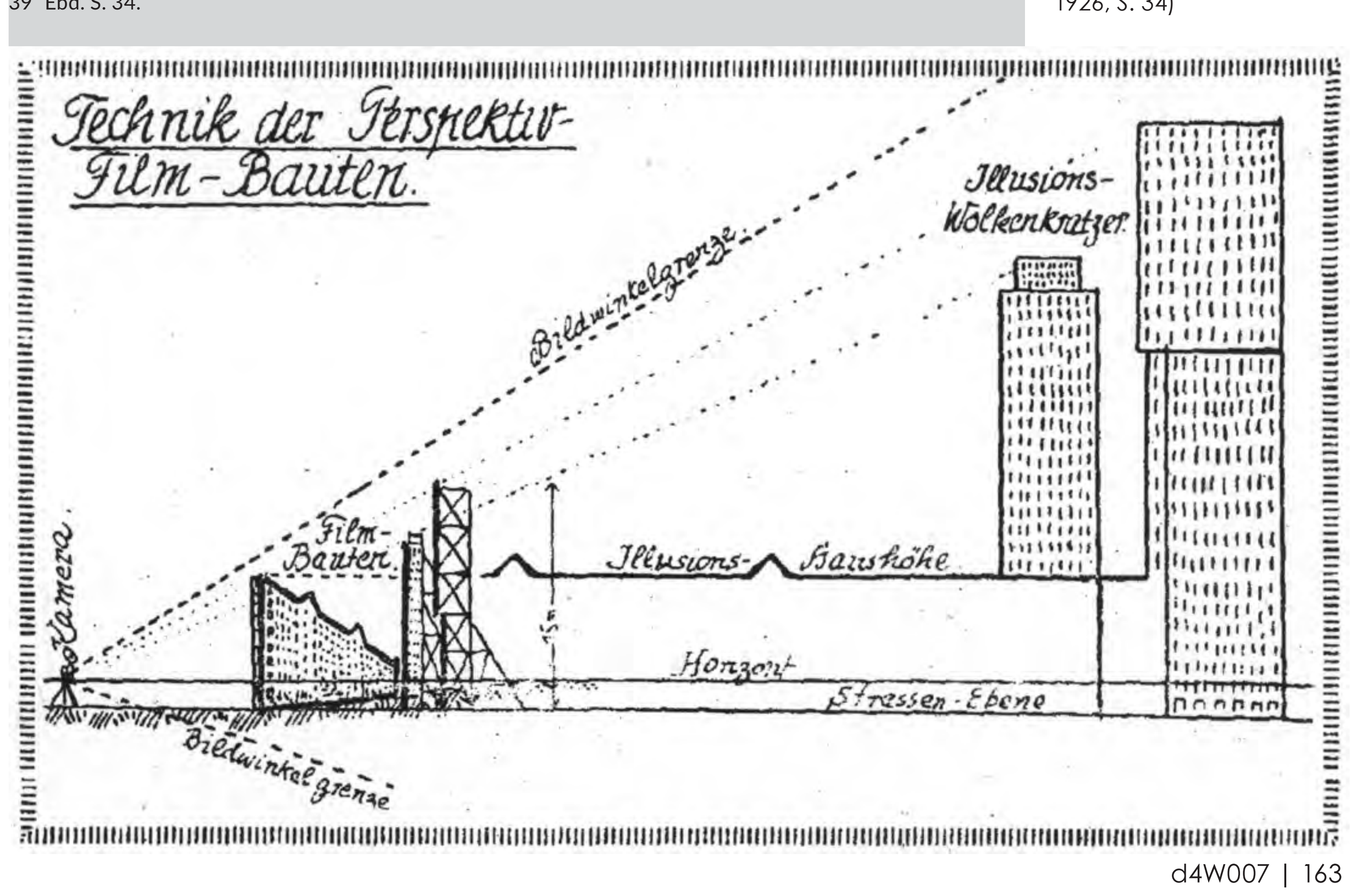
36 Erich Kettelhut zitiert nach Vana 2001, S. 169–170.

37 Georg Otto Stindt, Die Technik der Perspektivbauten. In: Kinematograph, 1926, Jg. 20, Nr. 1033, S. 33–36, hier S. 33.

38 Ebd., S. 34.

39 Ebd. S. 34.

Abb. 07: Technik der Perspektivfilmbauten (Stindt 1926, S. 34)



derselben, wie im Falle des Hochhauses in der Bildmitte, dessen Wandseiten nicht in rechtem, sondern spitzem Winkel zulaufen (Abb. 08).
So wurde auch im Falle von *Metropolis* ein *forced perspective*-Set als Lösung für ein Raumproblem erstellt.[40] Welche Rolle die Kamera dabei spielt, beschreibt Gerhard Vana wie folgt: »*Durch den geeigneten Kamerastandort kann im Filmbild ein solches räumliches Abbild zu einer Täuschung umgesetzt werden, da im Gegensatz zu einem unmittelbaren Beobachten zusätzlich der Widerspruch zwischen Augpunkt und zweiäugigem Sehen entfällt.*«[41]
Auch wenn diese Darstellungstechnik nicht genuin für den Film entwickelt wurde, so findet sich – wie auch Vana argumentiert – der Mangel, der bei der »*unmittelbaren Betrachtung*« eintritt, im Zusammenspiel mit der (Film-)Kamera beseitigt. Denn die Kamera kann exakt der Augpunkt sein, der nicht vom idealen Standort abweicht und der im Vergleich zum physisch anwesenden Betrachter die Illusion nicht durch zweiäugiges Sehen verrät. Den Vorteil der Einäugigkeit der Kamera gegenüber dem Binokularsehen formuliert David Hutchison, Autor diverser Texte und Bücher über Spezialeffekte, etwas weniger euphemistisch als Vana: »*In fact, the greater the mixture of scales used to force the perspective, the closer we get to having only one usable camera position.*«[42] Die Kamera ist dabei einerseits die geeignete vermittelnde

40 Mehr zu den perspektivischen Bauten in Metropolis in der hervorragenden Analyse von Gerhard Vana (vgl. Vana 2001).
41 Ebd., S. 170.
42 Hutchison 1987, S. 20.

Abb. 08: Die ›*Große Geschäftstrasse*‹ aus *Metropolis*, Arbeit an den Kulissen (Vana 2001, S. 104)



Instanz, da sie als einäugige den idealen Augpunkt darstellt, andererseits stellt dieser Umstand ebenso eine Einschränkung auf nur eine mögliche Position dar. Ist diese ideale Konstellation erreicht, darf weder Kamera noch Gefilmtes bewegt werden.
Der ›*Mangel*‹ der Einschränkung auf eine Kameraperspektive kann in Filmproduktionen als produktiver genutzt werden, denn der Ausschluss anderer möglicher Ansichten der Sets ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit zur Darstellung der *forced perspective*-Sets und der Skalierung der Elemente überhaupt. Erst unter dieser Voraussetzung ist es möglich, sowohl den Maßstab der Objekte zu verändern als auch ihre Dimension zu reduzieren. Bei Modellensembles wie im Falle der *mixed scale*-Sets stabilisieren sich somit die unterschiedlichen Maßstäbe in Bezug auf Augpunkt oder Kamera. Was bedingt von bloßem Auge im Falle von bühnenarchitektonischen Arrangements funktioniert, wird mit und durch die Kamera perfektioniert, wobei sie verbaliter ihre Objekte *maßgebend* mitprägt.

Die Autorin ist wissenschaftliche Assistentin am Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität der Zürcher Hochschule der Künste und Doktorandin am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel, Schweiz. Im Rahmen ihrer Dissertation befasst sie sich mit der Interaktion von Modelltechniken und filmischen Ausdrucksformen.

Anmerkung des Herausgebers:
Nicht nur der Film bezieht Anregungen aus dem Theater, sondern auch das Theater aus dem Film. Dies geht zuweilen weit über den puren Einsatz von Video-Projektionen hinaus, macht sich moderne Technologie in viel raffinierterer Art und Weise zunutze.
Hinsichtlich der Verwendung von Modellen und Kamera-Tricktechniken sei exemplarisch auf den italienischen Regisseur und Theatermacher Giorgio Barberio Corsetti hingewiesen. Am Pariser Théâtre du Châtelet hat er bereits zwei Produktionen realisiert (Rossini: La pietra del Paragone, 2006 und Offenbach: La belle Hélène, 2016), die mit einer Vermischung von Green-/Blue-Screen Technologie die realen Darsteller auf einer Leinwand in der oberen Hälfte des Bühnenportrals in live abgefilmte Modelle hineinblendet.
2009 war seine Compagnia mit einem eigenen Stück (Tra la terra e il cielo) in der Beliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz zu Gast und verwendete die selbe Technik.
Aber auch in der Rienzi-Produktion der Deutschen Oper Berlin (Inszenierung Christoph Stölzl, 2010) werden Modelle abgefilmt und projiziert. Allerdings erfolgt hier keine Vermischung mit den realen Menschen.
Die Produktion Von Rimskiy-Korsakows Die Zarenbraut an der Staatsoper Unter den Linden (im Schillertheater, Inszenierung: Dmitri Tcherniakov, 2013) wird zwar die Green-Screen-Technologie benutzt, jedoch nicht mit Modellen, sondern analog regulärer Nachrichtensendungen durch die Einblendung realer Foto- und Videoaufnahmen.
Die Pariser Produktionen finden Sie auch im Internet
Rossini: https://www.youtube.com/watch?v=3bj4AvIo-Ag
Offenbach (befristet): http://concert.arte.tv/de/jacques-offenbach-die-schoene-helena

Siegfried durchbricht die 4.Wand

Unbehagen mit Einem, der in keine Schublade passt

von Prof.Dr. Peter P. Pachl

Nach zahlreichen Ausstellungen über Siegfried Wagner, in zahlreichen Städten – darunter Stuttgart, Kiel, Luzern und Bayreuth (hier mit stets unterschiedlichen Schwerpunkten in diesem Sommer bereits zum 11. Male) – gibt es seit Februar 2017 und noch bis Juni d.J. erstmals auch in Berlin eine Ausstellung über Siegfried Wagner – im Schwulen Museum*.

Die gut besuchte Ausstellung erntete ein großes Echo in den Medien. Aber seltsamerweise wurden neben der Infragestellung, ob der einzige Sohn Richard Wagners und Enkel Franz Liszts wirklich schwul war, wieder einmal uralte und zum größten Teil bereits lang widerlegte Vorurteile hervorgeschwemmt. Siegfried Wagners Kompositionen, mit denen der Sohn den Vater zumindest in der Anzahl an Musikdramen übertraf und die von der Familie des Komponisten überlange verschlossen gehalten wurden, erhielten - da ungehört und ungesehen - erneut das Etikett „*bieder*“ und wurden als „*Märchenopern*“ rezipiert. Der in seinen Inszenierungen häufig mit Max Reinhardt verglichene, vielfältig innovative Regisseur wurde als antiquiert und als Dirigent zweitklassig eingestuft, und in politischer Hinsicht wurde der Leiter der Bayreuther Festspiele von 1906 bis 1930 sogar als ein früher Nazi abgestempelt.
Derartige aufgewärmte Kategorisierungen waren neu zu lesen und zu hören, obgleich die Ausstellung „***Siegfried Wagner – Bayreuths Erbe aus andersfarbiger Kiste***“ doch zumeist auch Gegenpositionen belegt und das Bild des 1930 verstorbenen, überaus produktiven Künstlers vielfältig schillernd wiedergibt, widersprüchlich, und divergierend.

Schwul oder nicht schwul?

In seiner Ansprache zur Vernissage der Berliner Ausstellung warnte Sven Friedrich, Leiter des Bayreuther Richard Wagner Museums und Leihgeber mehrerer Exponate, angesichts von AFD und des Unworts „*Lügenpresse*“ den Begriff „*Lüge*“ überhaupt länger in den Mund zu nehmen.
Dabei ist eines der aussagekräftigsten Exponate der Ausstellung das Bändchen „*Lüge um Bayreuth*“. Es gehört zum umfänglichen Thema der Erpressung des Wagner-Erben aufgrund seiner homosexuellen Umtriebe. Zeitlebens musste der Komponist Unsummen aus seiner Privatkasse ausgeben, um Erpresser ruhig zu stellen. So auch zur Verhinderung der angedrohten Fortsetzung der Publikation der „*Lüge um Bayreuth*“, deren erster Band des Erlebnisberichts damit abbricht, dass Siegfried Wagner den jungen Kunst-

enthusiasten in Haus Wahnfried von hinten leidenschaftlich umfasst habe.
Mit derartigen Aktionen war Siegfried Wagner offenbar in der Tat nicht zimperlich. So berichtete der jüdisch-australische Dirigent Rudolf Schwarz (1905-1994), dass er als sehr junger Musiker neben Siegfried Wagner am Tisch saß und der Komponist unter der Tischdecke begonnen habe, ihn zu begrabschen.
Jungen Männern, die das damals in Privatbesitz befindliche Haus Wahnfried besuchten, bot der Komponist grundsätzlich sogleich das „*Du*" an – so auch einem jungen Enthusiasten aus Braunau, der allerdings auf Siegfried Wagners Gattin Winifred weit nachhaltigeren Eindruck machte.
Dass Siegfried Wagner zahlreiche homosexuelle Kontakte hatte, ist aufgrund einschlägiger Dokumente und Zeitgenossen-Berichte nicht zu leugnen. Dass er gleichwohl Kinder zeugte – den illegitimen Sohn Walter und die ehelichen Söhne Wieland und Wolfgang sowie die Töchter Friedelind und Verena – deutet Vorstandsmitglied Dr. Kevin Clarke vom Schwulen Museum* als eine damals aufgrund des §175 weit verbreitete Verhaltensweise schwuler Männer, um durch Heirat und womöglich Vaterschaft den Gerüchten über ihre Homosexualität entgegenzuwirken und gesellschaftlich nicht länger obsolet zu sein. Eine Leser-Zuschrift der die Ausstellung begleitenden Website Operalounge (www.operalounge.de) moniert hingegen, dass Siegfried Wagner bisexuell gewesen und mithin im Schwulen Museum* nicht zu platzieren sei.
Der dort erfolgende Bogenschlag zu Richard Wagner mit Hanns Fuchs' Buch „*Richard Wagner und die Homosexualität*" erhält ein in der Ausstellung nicht dokumentiertes zusätzliches Gewicht durch die Tagbücher von Erich Mühsam, der berichtet, wie Fuchs sich damit brüstete, „*dass er mit Siegfried Wagner ein homosexuelles Verhältnis hatte*"[1].
Die Berliner Ausstellung und ein zugehöriger, von der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e.V. herausgegebener, vierfarbig illustrierter Textband („*Siegfried Wagner – Bayreuths Erbe aus andersfarbiger Kiste*", Are-Verlag Mainz 2017, ISBN 78-3924522-69-8, 218 S., 24€) dokumentieren erstmals den Briefwechsel zwischen Siegfried Wagner und einem seiner minderjährigen Lover, dem späteren Dirigenten Werner Franz (1903–1942 [?]). Darin heißt es „*Überleg dir's, schwänze jene Stunden und komm. Meld' es mir vorher an, Aussteigen am Dammtor. Ich müsste es auch wegen des Zimmers wissen! Das wär' doch schön, ganz allein mal zusammen zu sein. Innigst Dich küssend S.*" (2.5.1922) Und rückblickend dann: „*Wie gemütlich war unser Zusammensein im Hospiz! Denkst Du noch daran?*" (15.10.1922)

1 Erich Mühsam, Tagebucheintrag am 16.08.1911, Heft 6. http://www.muehsam-tagebuch.de/tb/diaries.php#h6_r1171 (Zugriff: 21.03.2017). Diesen Hinweis verdanke ich dem Mitkurator der Ausstellung, Achim Bahr, dem ich auch für seine Hilfe bei der Entstehung dieser Publikation danke.



Willy M. Schade: Eine Lüge um Bayreuth. Selbsterlebnisse auf (!) Wahnfried. Dresden 1925.

Auch Siegfried Wagners Bayreuther Freund Carl Giessel, den er zur Vereinfachung der Kontakte kurzerhand einen Verlag für seine Opern aufbauen ließ, berichtete noch im hohen Alter Anekdoten über homoerotische Gelage mit Siegfried Wagner.
Siegfried Wagner engagierte zahlreiche schwule und lesbische Mitarbeiter_innen, wie Louise Reuss-Belce als musikalische und ihre Lebenspartnerin Evelyn Faltis als szenische Assistentin. Selten lassen sich Fakten nachweisen, am ehesten noch durch Prozesse im NS-Staat, etwa gegen den von Siegfried Wagner entdeckten Siegfried-Darsteller Max Lorenz (eigentlich Max Sülzenfuß) oder gegen seinen musikalischen Mitarbeiter, den Kapellmeister Erich Riede, der im Jahre 1938 verurteilt wurde. Im Jahr zuvor hatte sich ein Bayreuther Herrenmaßschneider und Tanzlehrer zu verantworten, zu dessen Kunden auch Siegfried Wagner gehört hatte; im Prozess sagte dieser Hans Th. aus, dass es bei Anproben sechs- bis siebenmal zwischen ihm und Siegfried Wagner zu „*geschlechtlichen Intimitäten*“ gekommen sei.
Offen kündigte Maximilian Harden, der mit seiner intoleranten Position gegenüber homosexuellen Kreisen bereits im Jahre 1906 durch den Eulenburg-Skandal das Kaiserreich erschüttert hat, einen ähnlichen Feldzug gegen Siegfried Wagner an, als er im Juni 1914 in seiner Zeitschrift „*Die Zukunft*“ die nur scheinbar verschlüsselten, folgenden Sätze veröffentlichte: „*Wahrscheinlich ist, dass gerade der Junior-Partner von Wahnfried ungemein wachsam auf öffentliche Meinung lauschte. [...] Doch der Herr [...] ist Sozialist oder Heiland aus andersfarbiger Kiste*“.[2] Harden paarte den Hinweis auf Siegfried Wagners verderblich liberale Haltung mit einer unmissverständlichen Anspielung auf homoerotische Vorlieben: „*Herr Siegfried Wagner, der auch nicht wünschen kann, dem Auge allzu sichtbar zu sein*“[3].

NS-Sympathisant oder -Gegner?
Mit den Farben „*Schwarz-Rot-Gold*“ knüpfte der demokratische Staat im Jahre 1919 an die Freiheitsbewegungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, aber selbst Angehörige der politischen Mitte plädierten in der Nationalversammlung für die Beibehaltung der Reichsfarben Schwarz-Weiß-Rot.
Den im Buch zur Berliner Ausstellung auf die Frage nach der Farbe der „*andersfarbige[n] Kiste*“ gefundenen Antworten setzte Sven Friedrich in seiner Ansprache bei der Vernissage noch die Deutung hinzu, die Farbe sei „*Schwarz-Weiß-Rot*“.
Diese Farben hatte die Festspielleitung bei den Festspielen des Jahres 1924 zu Ehren des anwesenden Graf Ludendorff geflaggt. Erich Ludendorff hatte gemeinsam mit Paul von Hindenburg ab 1916 die Spitze der Obersten Heeresleitung gebildet, verlor nach dem Fehlschlag der Frühjahrsoffensive

2 Maximilian Harden. Tutte la Corde. Siegfried und Isolde. In: Die Zukunft, 27. 6. 1914, S. 426.
3 Harden, a. a. O., S. 427.

links:
Karte Siegfried Wagner
14.02.1922
von Winifred Wagner

rechts:
Karte Siegfried Wagner
an Levin 05.01.1929
von Siegfried Wagner

Sehr geehrter Herr. 14.4.22.
Aus beiliegenden Drucksachen werden Sie alles Nötige über die Stiftung, welche zugunsten der Wiederaufnahme Bayreuths gegründet wurde - ersehen! - Mein Mann ist bis Mitte März unterwegs - wollen Sie deshalb diese stellvertretende Schreiben entschuldigen! Hochachtungsvoll Winifred Wagner.
61, 428

Verehrter Herr Levin. Außer was in den Schriften und bei Glasenapp steht, kann ich Ihnen leider nichts mitteilen, da ich 1½ Jahre alt war, als mein Vater starb.
Mit besten Grüßen
ergebenst
Siegfried Wagner
5. 1. 29

seine Einfluss auf Kriegsführung und Politik und wurde 1918 entlassen. Da auch das Dritte Reich mit den alten Farben operieren sollte, wird diese Beflaggung gerne als frühes Bekenntnis Bayreuths zum Nationalsozialismus gedeutet.

Negative Erfahrung folgte für Siegfried Wagner auf dem Fuße, denn als die Besucher am Ende der „*Meistersinger*“-Premiere das Deutschlandlied anstimmten, wurde er – wie sein Freund Franz Stassen berichtet – „*ganz bleich und entrüstet*“[4]. Er ließ das Licht im Zuschauerraum ausschalten und verbot sich ähnliche Äußerungen durch im Foyer des Festspielhauses angebrachte Anschlagszettel.

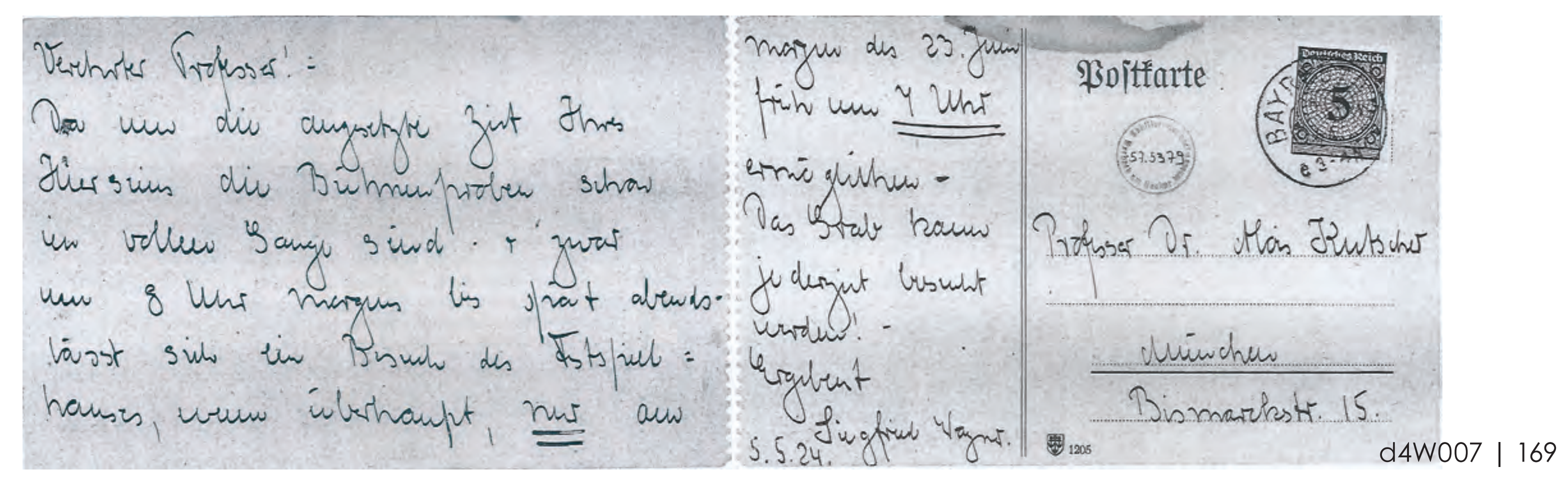
Siegfried Wagner, der zum Kriegsbeginn einen „*Fahnenschwur*“ auf ein Gedicht von Ernst Moritz Arndt komponiert hatte, ließ dieser Komposition eine „*Friedens-Hymne*“ folgen. Parteilich festgelegte Politik lehnte er ab, trat nie einer Partei bei und weigerte sich auch, Alfred Rosenbergs „*Kampfbund für deutsche Kultur*“ beizutreten.

Friedelind Wagner zeichnet in ihren Memoiren „*Nacht über Bayreuth*“ das „*kosmopolitische Leben*“[5] ihres Vaters nach und belegt an einer Reihe von Beispielen, wie ihr Vater Siegfried bemüht war, seiner jungen Frau den „*Schwarm*“ Adolf Hitler auszutreiben. Friedelind berichtet: „*Mein Vater lachte über den seltsamen ‚Messias' meiner Mutter. Er glaubte, wie die meisten Anderen, dass der sich selbst erwählte ‚Retter' nicht die geringste Chance auf Erfolg habe.*“

Andererseits soll Siegfried Wagner anfangs für jenen „*sich selbst erwählte[n] ‚Retter'*“ Deutschlands Sympathie empfunden haben. Jedoch hält keine seiner angeblichen pronazistischen Äußerungen einer Verifizierung Stand. Angeblich relevante Manuskripte erweisen sich als dubiose Abschriften oder als nicht von der Hand Siegfried Wagners verfasst. Immer wieder tauchen im Autografenhandel mit „*Siegfried Wagner*“ unterschriebene Briefe auf, nicht in der Handschrift des Komponisten, sondern in der seiner Frau Winifred, die gleich nach ihrer Eheschließung im Jahre 1914 Briefe zunächst mit „Frau Siegfried Wagner“, dann auch nur mit „*Siegfried Wagner*“ unterzeichnet hat. Dass Siegfried diese seiner jungen Frau diktiert hat, ist auszuschließen, denn es finden sich genügend von Dritter Hand geschrieben und vom Komponisten selbst unterschriebene Schriftstücke.[6] Und selbst als Siegfried Wagners rechter Daumen bei einem Autounfall verletzt wurde, verfasste der Komponist, von Haus aus Linkshänder, seine Briefe mit der linken Hand.

Gegen eine politisch rechts gerichtete Tendenz Siegfried Wagners spricht nicht nur seine eigene Definition als die eines „*Kommunisten im guten Sinne*“. In seinem Aufsatz „*Eine Nachtfahrt mit den Dresdner Symphonikern*“ ist zu

4 Franz Stassen: Erinnerungen an Siegfried Wagner. Detmold 1942, S. 70.
5 Friedelind Wagner: Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler. Köln (2) 2002, S. 28.
6 Vgl.: Peter P. Pachl: Original und Fälschung. In: Mitteilungsblatt XLV der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e. V., Bayreuth 2015, S. 29.


Verehrter Professor! –
Da um die angesetzte Zeit Ihres
Hierseins die Bühnenproben schon
im vollen Gange sind – u. zwar
um 8 Uhr morgens bis spät abends –
lässt sich ein Besuch des Festspiel=
hauses, wenn überhaupt, nur am
Morgen des 23. Juni
früh um 7 Uhr
ermöglichen –
Das Grab kann
jederzeit besucht
werden! –
Ergebenst
5.5.24. Siegfried Wagner.

Postkarte
Deutsches Reich 5
Professor Dr. Max Kutscher
München
Bismarckstr. 15.

Karte Siegfried Wagner an Prof. Kutscher 1924 von der Hand Winifred Wagners (Vorder- und Rückseite)

lesen:

„*Während dieser Nachtfahrt waren wir Kommunisten im guten Sinne. Da ich nicht der Ansicht bin, dass Vornehmheit darin besteht, dass man erster oder zweiter Klasse fährt, sondern dass Vornehmheit der Gesinnung die echtere ist, saß ich zusammen mit den Musikern auf den Holzbänken, an die man sich ja längst gewöhnt hat, und die den Vorteil haben, dass sie nicht mit Schieberbazillen bedeckt sind, denn auf dem Holz fühlen sich weder Bazillen noch Schieber wohl.*“[7] (Dresdener Neue Nachrichten)

Jeglicher nationalsozialistischen Tendenz widerspricht Siegfried Wagners freiheitliche Grundhaltung, wie sie sich in den selbst verfassten Libretti zu seinen Opern äußert. Sie wirken auf den Leser und Hörer seiner Opern wie gigantische Tagebücher. Siegfried Wagner, der jahrelang auch aus Kreisen der eigenen Familie, insbesondere durch seinen Schwager Houston Stewart Chamberlain, zu politisch rechten Entscheidungen erpresst wurde, weigerte sich gleichwohl beharrlich, der rechtsgerichteten NS-Partei beizutreten. Spätestens nach der Lektüre von Hitlers Pamphlet „*Mein Kampf*“ trat Siegfried Wagner den Kampf nach vorne an. Durch seinen Briefwechsel mit dem Rabbi von Bayreuth suchte er die öffentliche Auseinandersetzung über seine Entscheidung, die Partie des Wotan mit dem jüdischen Bariton Friedrich Schorr zu besetzen – und erreichte so, dass Hitler ab dem Jahr 1925 den Bayreuther Festspielen fern blieb. Durch offene Briefe und Vorträge dokumentierte er seine politisch liberale Haltung.

Die C.V.-Zeitschrift („*Zeit-*

7 Siegfried Wagner: Meine Nachtfahrt mit den Dresdner Philharmonikern. Manuskript. Dezember 1919. In: Peter P. Pachl: Siegfried Wagner. Genie im Schatten. München 1988, S. 268f.

Siegfried Wagners
Kampf für Bayreuth

Mitten während der glanzvollen Bayreuther Festspiele ist Siegfried Wagner, der große Erbe Bayreuther Tradition, gestorben. Die künstlerische Leistung Siegfried Wagners zu werten, ist hier nicht der Ort, wenngleich Siegfried Wagner selbst gelegentlich in Briefen der Ansicht Ausdruck gab, daß die geringe Anerkennung, die sein musikalisches Schaffen in der Oeffentlichkeit gefunden hat, auf einem Vorurteil der „jüdischen“ und der „demokratischen“ Presse beruhte. Wie wenig gerechtfertigt diese Anschauung Siegfried Wagners war, zeigt ja am besten die Tatsache, daß zahlreiche Juden zu den Besuchern Bayreuths auch in einer Zeit gehörten, als Bayreuth stark unter völkischem Einfluß stand.

Wir haben uns mit der Frage Bayreuth schon früher in diesen Blättern beschäftigen müssen, weil das völkische Bayreuth mit dem Hause Wahnfried in der Oeffentlichkeit zum Teil identifiziert wurde. Siegfried Wagner hat gegen diese Anschauung seit Jahren gekämpft. Nach den Festspielen im Jahre 1924 wurde vom Hause Wagner aus der Wunsch nach einer politischen Entspannung laut. Bei den Festspielen 1925 spielten die Dollarspende an Ludendorff, Hakenkreuze, die selbst das Haus Wahnfried beschmierten, häßliche judenfeindliche Lieder, die auf den Straßen verkauft und öffentlich gesungen wurden, der Festspielführer, der im Sinne einer politischen Streitschrift aufgezogen war, eine unerfreuliche Rolle. Um diese politische Entspannung herbeizuführen, vermittelte damals der Impresario Siegfried Wagners dessen Bekanntschaft mit Dr. Bruno Weil, und nach längeren Verhandlungen schrieb Siegfried Wagner an Dr. Bruno Weil im Februar 1925 nachstehenden, für die Oeffentlichkeit bestimmten Brief, den wir schon früher in diesen Blättern erwähnt haben:

„Ich nehme gern Bezug auf die zwischen Herrn Michel und mir und die zwischen Ihnen und mir stattgehabten Besprechungen. Es liegt mir sehr am Herzen, daß die diesjährigen wie alle kommenden Festspiele in Bayreuth, losgelöst von jeder Tagespolitik, stattfinden, und daß sie im Geiste der Stifter lediglich dem hehren Zwecke der Kunst zu dienen bestimmt bleiben. Von meiner Seite ist alles geschehen, um sicherzustellen, daß die Bayreuther Tage frei von jedem politischen Einschlag bleiben, und es wird jeder, welchen Glaubens und welcher Abstammung er auch sei, in Bayreuth willkommen sein, der dort Erbauung und Erhebung finden will. Niemand braucht besorgt zu sein, daß irgendwelche Vorfälle unangenehmer Art sich abspielen. Sagen Sie das all Ihren Freunden und verwenden Sie diese Erklärung in der Weise, die Ihnen geeignet erscheint, um die Anteilnahme all derjenigen, denen Bayreuth am Herzen liegt, zu erhöhen und erneut zu wecken. Gerade in den Zeiten der Not des deutschen Vaterlandes ist es erforderlich, daß alle gut gesinnten und wahrhaften Patrioten sich, frei von kleinlichem Parteigeist, in der Pflege der großen deutschen Kulturgüter zusammen finden.“

Im Dezember 1925 hielt Siegfried Wagner im „Verein Berliner Presse“ einen Vortrag, in dem er, wie damals in der „C.V.-Zeitung“ berichtet wurde, die Festspiele „für vollkommen apolitisch“ erklärte.

Siegfried Wagner hat, da die Gerüchte von der völkischen Einstellung des Hauses Wahnfried immer wieder auftauchten, noch häufig Gelegenheit gesucht, seine persönliche Vorurteilslosigkeit in der Presse aller Länder bekanntzugeben. So schrieb er am 19. Januar 1926 in einem Brief an Dr. Weil:

„Es wird das Gerücht verbreitet, daß der Bayreuther Bund der Deutschen Jugend, den Herr Otto Daube ins Leben gerufen hat und der im Sommer einige Aufführungen von zweien meiner Opern veranstaltet (in Weimar), antisemitische Tendenzen habe . . . Ich teile Ihnen nun mit, daß kein Wort daran wahr ist. Herr Otto Daube, ein ruhiger, vernünftiger Mensch, weiß, daß er mir den schlimmsten Dienst tun würde, wenn er irgend politische Tendenzen verfolgt. Es liegt auch seiner Natur ganz fern, ich habe lange mit ihm über diese Frage gesprochen, und er teilt vollständig meine Ansicht. Es ist doch wirklich bedauerlich, daß immer wieder gewühlt und gehetzt werden muß. **Hält man mich denn für so verlogen, daß ich an einem Tage so spreche und dann gleich darauf das Gegenteil tue?**“

Und noch am 20. Mai dieses Jahres schrieb Siegfried Wagner an Bruno Weil und bat ihn, einem Artikel im „Jewish Chronicle“ entgegenzutreten, der die Behauptung aufstellte, daß Siegfried Wagner ein warmer Freund Hitlers sei.

Siegfried Wagners Erben haben eine große künstlerische Aufgabe fortzusetzen. Hoffen wir, daß sie es in dem Geiste Siegfried Wagners tun werden, der die Bayreuther Festspiele als einen überparteilichen, frei von Politik nur der Kunst gewidmeten Mittelpunkt deutschen Geisteslebens bewahren wollte!

C.V. Zeitschrift Nr. 32
08.08.1930. S. 423-424

schrift des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“) fasste Siegfried Wagners politische Haltung zusammen: „*Im Dezember 1925 hielt Siegfried Wagner im* ‚Verein Berliner Presse’ *einen Vortrag, in dem er, wie damals in der* ‚C.V.-Zeitung’ *berichtet wurde, die Festspiele* ‚für vollkommen apolitisch’ *erklärte.*‘
Siegfried Wagner hat, da die Gerüchte von der völkischen Einstellung des Hauses Wahnfried immer wieder auftauchten, noch häufig Gelegenheit gesucht, seine persönliche Vorurteilslosigkeit in der Presse aller Länder bekanntzugeben. So schrieb er am 19. Januar 1926 in einem Brief an Doktor Weil: ‚Es wird das Gerücht verbreitet, daß der Bayreuther Bund der Deutschen Jugend, den Herr Otto Daube ins Leben gerufen hat und der im Sommer einige Aufführungen von zwei meiner Opern veranstaltet (in Weimar), antisemitische Tendenzen habe… Ich teile Ihnen nun mit, dass kein Wort daran wahr ist. Herr Otto Daube, ein ruhiger, vernünftiger Mensch, weiß, dass er mir den schlimmsten Dienst tun würde, wenn er irgend politische Tendenzen verfolgt. Es liegt auch seiner Natur ganz fern ich habe lange mit ihm über diese Frage gesprochen und er teilt vollständig meine Ansicht. Es ist doch wirklich bedauerlich, dass immer wieder gewühlt und gehetzt werden muss. Hält man mich denn für so verlogen, dass an einem Tage so spreche und dann gleich darauf das Gegenteil tue?“ Und noch am 20. Mai dieses Jahres schrieb Siegfried Wagner an Bruno Weil und

Bayreuth – Ein Besitz der Nation.

Erklärungen Siegfried Wagners.

Eine Angelegenheit, die auch in der „C. V.-Zeitung“ mehrfach behandelt werden mußte, ist nun aus dem ihr nicht angemessenen Zustand polemischer Erörterung erlöst und auf das Gleis einer friedlichen Aussprache gebracht worden.

Die Unterhaltung darüber fand an einem vom **Verein Berliner Presse** veranstalteten Abend statt, der den Erben von Bayreuth, Siegfried Wagner, im Kreise führender Berliner Journalisten sah. Daß dieser Abend zustande kam und einen guten Verlauf nahm, ist ebenso ein Verdienst derer, die ihn in die Wege leiteten, wie es ein Lob zugleich für Siegfried Wagner bedeutet, der ohne Ausweichen und Aengstlichkeit in die „Höhle des Löwen“ ging. Ein Lob aber auch für die um ihn Versammelten, die, bis auf eine einzige Ausnahme, ihr angeborenes und berufsmäßiges Temperament zu zügeln wußten und allesamt auf einen versöhnlichen Ausgang hinsteuerten.

Es ist dabei zu bedenken, daß der Verein Berliner Presse, der von ganz rechts bis fast ganz links Angehörige aller Parteien umfaßt, politische Erörterungen sonst grundsätzlich ausschließt. Wenn hier von der Regel abgewichen wurde, wenn der für seine Person politisch mehr nach rechts orientierte Vorsitzende des Vereins, Dr. **Melzer**, die Aussprache mit herbeigeführt hatte, wenn in der Diskussion ein Mitglied, das als Abgeordneter der Deutschnationalen Partei nahesteht, in ausgleichendem Sinne sprach, so äußerte sich eben mit alledem ein auf allen Seiten in gleicher Stärke lebendiges Grundgefühl dahin, daß **Bayreuth** kein politisches Kampfobjekt sein dürfe und daß es uns allen ausnahmslos gehöre und **als Gemeinbesitz erhalten bleiben müsse.**

Wer die Aeußerungen Siegfried Wagners, die er im Verlauf eines kurzen Vortrages und mit größerer Frische dann während der Debatte tat, psychologisch und zeitgeschichtlich wertet, findet ein Faktum, von dem wir nun, da Siegfried **Wagner das Friedenswort** gesprochen hat, in aller Ruhe reden können. Danach ist es unbestreitbar, daß die Schlammwelle des marktschreierischen und banausischen Hitlertums sich an das Bayreuther Festspielhaus gewagt hat und auch bis in die Villa **Wahnfried**, die Richard Wagners irdische Reste unter der epheuumsponnenen Grabplatte birgt. Es ist ebenso wahr, daß man an diesen beiden Orten den Damm gegen die schmutzige Flut nicht stark genug gemacht und daß man mit denen geliebäugelt hatte, die von Richard Wagners Nationalwerk so wenig wußten, daß sie glaubten, ihn zu ihrem Parteiheiligen machen zu können. Aber erst recht ist es wahr, daß diese Sympathie Bayreuths für die ungebildetste aller Parteien inzwischen aufgehört hat. Bayreuth hat gelernt, sich kritisch zu ihr einzustellen, und das kann nichts anderes bedeuten als: ablehnend. Bayreuth hat geprüft, was es verlieren, was es gewinnen kann, wenn es auch nur den Anschein erweckt, als wolle es die Fahne dieser absterbenden Gruppe hissen. Es ist zu dem Ergebnis gekommen, daß der Gewinn gleich Null, der Verlust aber uneinbringlich groß sein müsse.

Was Siegfried Wagner an diesem Abend sprach, war als Rückzug tapferer, als mancher Vormarsch ist. **Er erklärte sich für vollkommen apolitisch.** Er stellte fest, daß ihm „**jede Nationalität und Rasse**“ in Bayreuth gleich willkommen sei. Rückhaltlos stimmte er denen zu, die auf den besonderen Charakter Bayreuths als eines neutralen Sammelpunktes hinwiesen. Er widersprach nicht, sondern er bekräftigte es, als ein Redner betonte, daß schon zu Richard **Wagners** Lebzeiten diese Linie edler Neutralität zwei Männer wie Hans v. **Wolzogen** und Hermann **Levy** verband. Nur ein einziger Redner, um von jener Ausnahme zu sprechen, wollte Oel ins Feuer gießen. Es war ein Professor der Musik, jüdischen Ursprungs, der eine Attacke gegen alle ritt, die überhaupt irgendeinen Einwand, selbst einen künstlerischen, gegen das Bayreuth von früher oder heute jemals gewagt hätten oder je wagen würden. Er deutete auch das Verhältnis der Presse zu Richard Wagner ganz zuungunsten der Presse und mußte dann hören, daß viele Zeitungsmänner, und nicht zuletzt Juden, mit Schneid und Opfermut für den großen Tonmeister gestritten haben, mindestens so viele für als gegen ihn.

Die kleine Störung ging rasch vorüber. Der Aussprache entstieg wirkungsvoller und nachhaltiger die Tatsache, daß **die Berliner Presse, gleichviel welcher Partei, das Parteimäßige ausgeschaltet zu sehen wünscht, wenn das klangvolle Wort „Bayreuth“ vernommen wird.** Die Identität zwischen diesem Wunsch und den nun geklärten Grundsätzen Siegfried Wagners wurde unzweideutig hergestellt und wird sich auch außerhalb der Reichshauptstadt geltend machen.

Bayreuth gehört nicht dir oder mir, Bayreuth gehört uns allen. Hier entscheidet nichts als die Kunst. Nichts als die wohlverstandene und darum entwicklungsfrohe Pietät. An die Pfosten dieses Tempels werden Parteiprogramme nicht angeschlagen, heute nicht, niemals. Dann erst ist Bayreuth echter Kulturboden, der mit der Vergangenheit die Zukunft düngt. Dann erst ist **Bayreuth ein deutsches „Nationaltheater“**, weit überlegen den Parteigründungen, die jetzt wieder nach einer „Nationalbühne“ schreien und nie über das Geschrei hinauskommen, erfreulicherweise.

Wieviel Orte außer Bayreuth besitzen wir Deutschen? Orte, die über die grausamen Fragen und brutalen Gegensätze der Zeit hinausragen und **ein** Dach bilden für alle, die des guten Willens sind, in geistigen und künstlerischen Dingen friedfertig nebeneinanderzuhausen? Außer **Bayreuth** gibt es nur noch einen. Er heißt **Weimar, Erinnerungsstätte an die Höchstleistung deutschen Wesens, voll der Spuren einer Toleranz**, die den Menschen nach nichts als seinem Werte abschätzte. Wenn dieser Geist des gegenseitigen Verstehens nun die Taubenflügel wieder über dem Hause eines deutschen Genies ausspannt, wenn wir wieder nach Bayreuth ziehen werden, ohne daß die Fanfare des Bürgerhasses uns andröhnt, ist das zugleich eine Mahnung, die Stadt der Goethe und Schiller, der Herder und Wieland zu ehren, indem man sie rein erhält.

Fritz Engel.

*

Nachstehenden an Herrn Rechtsanwalt Dr. Bruno **Weil** gerichteten Brief veröffentlichen wir mit Erlaubnis des Empfängers.

Berlin, den 12. Dezember 1925.

Sehr verehrter Herr Doktor!

Der ausgezeichnete Verlauf des Abends im Verein Berliner Presse, der durch Ihre Vermittlung zustande gekommen ist, gibt mir Veranlassung, Ihnen meinen herzlichsten Dank für Ihre gütige Fürsorge auszusprechen.

Ich hoffe, daß durch die Worte, welche ich an dem Abend sprach, alle Mißverständnisse, die etwa noch in der großen Kunstgemeinde Berlins bestanden haben mögen, ein für allemal beseitigt sind.

Meinen Dank wiederholend, bin ich

Ihr ganz ergebenster
gez. Siegfried Wagner.

C.V. Zeitschrift Nr. 51
18.12.1925. S. 797-798

*bat ihn, einem Artikel im ‚*Jewish Cronicle*' entgegenzutreten, der die Behauptung aufstellte, dass Siegfried Wagner ein warmer Freund Hitlers sei.*"[8]
Unglücklicherweise versuchten jedoch in der Zeit des Dritten Reichs Freunde Siegfrieds – etwa sein Maler-Freund Franz Stassen, auch er verheiratet und Vater einer Tochter, aber aufgrund seiner Homosexualität vom Regime bedroht – angeblich positive Äußerungen zu Hitler für die (Un-)Kultur des NS-Staats akzeptabel erscheinen zu lassen. Denn wie aus Adolf Hitlers Tischgesprächen[9] hervorgeht, hielt der nichts von Siegfried Wagners Opern, und Joseph Goebbels schrieb im Mai 1926 in sein Tagebuch: „*Siegfried ist so schlapp. Pfui! Soll sich vor dem Meister schämen.*"[10]
Hingegen berufen sich jene, die es bevorzugen, alle Wagners über einen Kamm zu scheren, gerne auf Brigitte Hamann, eine im Verfälschen historischer Fakten ebenso wenig verlegene Autorin wie im Entwickeln von Verschwörungstheorien auf Basis von Namensähnlichkeiten.[11]
Entscheidend bleibt der Blick auf das Gesamtwerk eines Komponisten. Der schrieb als sein 18. und letztes Bühnenwerk, „*Das Flüchlein, das Jeder mitbekam*" eine metaphorische Handlung auf die Gegenwart, die er hintergründig als ein „*Spiel aus unserer Märchenwelt*" definierte, also aus jenen Gesellschaftsbereichen, die in den Gartenlauben-Postillen dem Leser als deutsche Märchenwelt vorgegaukelt wurden. Dabei geht es konkret um die sterbende Monarchie und die sich anschließenden Kämpfe zwischen Links und Rechts. Und dass mit dem brutal-sadistischen Räuberhauptmann Wolf niemand Anderer als Hitler gemeint war, bestätigte sogar noch Siegfried Wagners Witwe in den späten Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts.
Das Libretto zu dieser Oper hatte Siegfried Wagner allen Gästen bei der offiziellen Feier seines 60. Geburtstags, am 6. Juni 1929 – und das waren in erster Linie nationalkonservative Sponsoren – auf den Speiseteller gelegt, frei nach dem Motto „*Hie nimmt und friss!*"
Bereits im Jahre 1927 hatte der Komponist – sicher nicht ohne politischen Bezug – an Kurt Söhnlein geschrieben: „*Um Gottes willen nicht das scheußliche Braun, ich hasse braun, diese Chokolade- und Kake-Farbe!!*"[12]
Und so kommt Siegfried Wagners Freund und Bühnenbildner Kurt Söhnlein in seinen „Erinnerungen an Siegfried Wagner und Bayreuth" zu dem Fazit: „*War es wirklich das tragische Verhängnis nach glückhaftem Vorwärtsschreiten, wie man es nennen hörte? Sollte man es nicht eher als freundlich-vorsorgliche, rechtzeitige Fügung eines gültigen Geschicks ansehen? Denn als in der Folge-*

8 „*Siegfried Wagners Kampf für Bayreuth*", in: C.V-Zeitung, Berlin, 8. 8. 1930.
9 Vgl. Dr. Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier. Stuttgart (3) 1977, S, 116.
10 Joseph Goebbels: Tagebücher. Bd. 1 (1924-1929), München 1999, Eintrag vom 08.05.1926.
11 Vgl. Peter P. Pachl: „*Winihilf des 3. Reiches" oder „Die nationalsozialistische Mutter Gottes*" - Kritische Auseinandersetzung mit Brigitte Hamanns fragwürdiger Hagiographie von Winifred Wagner. Norderstedt 2011.
12 Siegfried Wagner: Schreiben an Kurt Söhnlein vom 20. 8. 1927. In: Kurt Söhnlein: Erinnerungen an Siegfried Wagner und Bayreuth. Herausgegeben und kommentiert von Peter P. Pachl. Bayreuth 1980, S. 104. Als Faksimile: daselbst, S. 105.

zeit Deutschlands ‚Führer' sich anschickte, unter dem Deckmantel als ‚Schützer' *und* ‚Gönner' *auch in Bayreuth Führer zu spielen und es nicht unterließ, auch in künstlerische Dinge mit hineinzureden, wäre es mit Naturwendigkeit zwischen dem Dilettanten und skrupellosen Machtmenschen Hitler und den verantwortungsbewussten Künstler-Menschen Siegfried zum Zusammenstoß gekommen! Die Folgen wären nicht auszudenken gewesen!! – Das Schlimmste hat der Todals-Freund – dem treuen Sachwalter Bayreuths erspart.... "*.[13]
Und Wagner-Biograf Martin Gregor-Dellin fasste sein Forschungsergebnisse in Norbert Beilharz' Film „*W. und der böse Mann*" zusammen: „*Siegfried, das sollte natürlich ein Held ein, aber er wurde nur ein rührender Mensch.*
Er sollte seine Schwestern beschützen, aber er wurde von Ihnen beherrscht. Er sollte so etwas schreiben, wie ‚Parsifal' *oder* ‚Götterdämmerung', *aber er schrieb nur ‚An Allem ist Hütchen Schuld!'. Kann man es ihm verdenken?*
Man kann es nicht. Der Vater war zu übermächtig und er war vor Allem tot.
Wenn man heutzutage die Tagebücher Cosima liest und man sieht diesen jungen, hoch talentierten und sehr sensiblen Knaben heranwachsen, erfasst einen vor allem Angst. Denn wie sollte er der auserwählte Kronprinz sein, trotz aller dieser Gaben, wenn der Vater stark war und er nicht die Kraft besaß, sich aus dem Schatten der schwarzen Mutter Cosima zu befreien. Er hatte Geschmack, Talente, aber wenig Lust, zu kämpfen. Und so kam es, wie es kommen musste: als der Nationalsozialismus heraufzog, hielt er an seinen jüdischen Freunden fest. Aber er konnte seiner Familie nicht verbieten, mit Hitler zu sympathisieren. Und gewiss besaß er Geschmack und ekelte sich gerade deshalb vor dem, was da draußen heraufzog an Marschmusik. Und als draußen die SA aufmarschierte, tat er das, was man von ihm eigentlich nur erwarten konnte: er zog die Gardinen zu."[14]

Antisemit oder Philosemit?

Dass Siegfried Wagner im Jahre 1924 auf seiner USA-Reise auch bei Sir Henry Ford diniert hat, der ein antisemitisches Buch verfasst hat, wird gerne als Beweis für Siegfried Wagners antisemitische Haltung herangezogen.
Siegfried Wagner war zwischen Mutter und (Halb-)Schwestern in einer überaus antisemitischen Familie aufgewachsen, einem Kreis, der sich durch Cosimas Ex-Geliebten Houston Stewart Chamberlain als Ehemann ihrer Tochter Eva noch ungut erweiterte. Kein Wunder, dass Siegfried als Knabe und als junger Mann zunächst unbenommen nachbetete, was er zuhause hörte. Differenzierter wurde sein Weltbild auf der gemeinsamen Asienreise mit seinem Geliebten, dem britischen Komponisten und letztem Pianisten-Schüler von Clara Schumann, Clement Hugh Gilbert Harris im Jahre 1892.
Aber auch danach noch finden sich in seinen Briefen Äußerungen, die auf

13 Söhnlein, a. a. O., S. 69.
14 Norbert Beilharz: W. und der böse Mann. Ein Film über Siegfried Wagner und Peter P. Pachl. NDR Hamburg 1984.

seine antisemitischen Erziehung fußen. Sukzessive jedoch wurde der – aufgrund seiner Veranlagung auch in anderen Kreisen als dem deutschnationalen Wahnfried-Kreis mit „*Gralshüter*“ Hans von Wolzogen und Chamberlain als Chefideologen verkehrende –Künstler vom Anti- zum Philosemiten, wie er es am 23. Mai 1930 in einem Schreiben an Evelyn Faltis bekennt. Und 1929 äußert er die Überzeugung, dass sich „*mit Juden viel besser arbeiten lässt.*“[15]

Wie aus einer Studie der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e.V. hervorgeht, wurden zu keiner Zeit vor oder nach Siegfried Wagner bei den Bayreuther Festspiele so viele jüdische Künstler beschäftigt wie in seiner Ära.[16]

Dem Journalisten August Püringer, der in der Deutschen Zeitung gefordert hatte, jüdische Besucher nach der Eröffnung der Bayreuther Festspiele im Jahre 1924 auszuschließen, entgegnete Siegfried Wagner in einem offenen Brief: „*In Beantwortung Ihres Briefes, den ich bei meiner Rückkehr hier vorgefunden habe, muss ich Ihnen sagen, dass ich ganz und gar nicht Ihrer Ansicht bin. Unter den Juden haben wir sehr viele treue, ehrliche und selbstlose Anhänger, die uns zahlreiche Beweise ihrer Freundschaft gegeben haben. Sie wollen, dass wir all diesen Menschen die Türen verschließen, sie nur aus dem Grund, dass sie Juden sind, zurückweisen. Ist das menschlich? Ist das christlich? Ist das deutsch? Nein! Wenn wir uns so verhalten wollten, müssten wir Deutsche zunächst einmal ganz andere Menschen werden, und unser Gewissen müsste so rein sein wie ein Gebirgsbach.*

Aber das ist bei uns gar nicht der Fall. Das Leben aller großen Deutschen beweist, dass sie vom deutschen Volk mit Gemeinheit. Gleichgültigkeit, Bosheit und Dummheit behandelt worden sind. […] Wenn die Juden gewillt sind, uns zu helfen, so ist das doppelt verdienstlich, weil mein Vater sie in seinen Schriften angegriffen und beleidigt hat. Sie hatten daher allen Grund, Bayreuth zu hassen, und doch verehren viele von ihnen, trotz den Angriffen meines Vaters, seine Kunst mit echter Begeisterung […]. Und wenn unter hunderttausend Juden nur ein einziger wäre, der mit ganzem Herzen und aus ganzer Seele meines Vaters Kunst verehrte, würde ich mich schämen, ihm den Rücken zuzukehren, nur weil er ein Jude ist. Auf unserem Festspielhügel wollen wir positive Arbeit leisten, keine negative. Ob ein Mensch Chinese, Neger, Amerikaner, Indianer oder Jude ist, das ist uns völlig gleichgültig.

Aber wir könnten von den Juden lernen, zusammenzuhalten und einander zu helfen.

[…] Sollen wir nun zu all unseren übrigen schlechten Eigenschaften auch noch Intoleranz hinzufügen und Menschen, die guten Willens sind, zurückweisen? Wollen Sie wirklich leugnen, dass es unter den Juden Menschen gibt, deren Begeisterung für Bayreuth echt ist? Es sind Menschen, die ich nicht beleidigen will und

15 Pachl, Genie im Schatten, a. a. O., S. 438. Original-Handschrifr: Bayerische Staatsbibliothek München.
16 Vgl. Mitteilungsblatt XLVI der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e. V., Bayreuth 2015, S. 42 f.

darf. Ich bin in der Lage, Ihnen zu beweisen, dass Sie Unrecht haben und kann Ihnen sogar die Namen vieler angeben. Bei der Auswahl unserer Künstler haben wir die Rassenfrage nie in Betracht gezogen. Wir haben uns nur von der Stimme, dem Talent und der Erscheinung bei der Besetzung einer Rolle leiten lassen, und das ist ein Prinzip, das wir auch in Zukunft befolgen werden. Ich hoffe, dass Sie mich verstehen werden. Bayreuth soll eine wahrhafte Stätte des Friedens sein."[17]
Dem gegenüber behauptete der Journalist Joseph Chapiro im Berliner Tageblatt vom 29. März 1925 aufgrund „*bedenklicher Äußerungen Siegfried Wagners während seiner Amerika-Reise*" eine „*Parteigängerschaft Siegfried Wagners zu Ludendorff und dessen politischem Umfeld.*"[18] Die jüdische C.V.-Zeitung hingegen betonte in mehreren Artikeln Siegfried Wagners prosemitische Haltung, wie sie auch in einem vom Festspielleiter im Dezember 1925 im „*Verein Berliner Presse*" gehaltenen Vortrag zum Ausdruck kam, über den Fritz Engel in der C.V.-Zeitschrift, besonders lobend hervorhob, dass Siegfried Wagner „*ohne Ausweichen und Ängstlichkeit in die* ‚Höhle des Löwen' *ging*"[19]. Dabei erklärte sich Siegfried Wagner und die von ihm geleiteten Festspiele für „*vollkommen apolitisch*". Er bekräftigte damit jenen offenen Brief an Dr. Bruno Weil vom Februar 1925, in dem er schrieb, „*Es liegt mir sehr am Herzen, dass die diesjährigen Festsiele in Bayreuth, losgelöst von jeder Tagespolitik, stattfinden.*"[20]
Kein anderer jüdischer Autor hat so viele Einzelveröffentlichungen über Siegfried Wagner publiziert wie der Wiener Kritiker Ludwig Karpath. Der unverheiratet gebliebene Neffe des Komponisten Carl Goldmark gehörte schon früh zum engsten Freundeskreis des Komponisten, publizierte Sieg-

17 Siegfried Wagner, Offener Brief an August Püringer, den Herausgeber der Deutschen Zeitung, 1921. In. Friedelind Wagner: Nacht über Bayreuth. Bern o. J., S. 162 ff.
18 Joseph Chapiro: Zum „*höheren Zwecke der Kunst*". Für Bayreuth – gegen Siegfried Wagner. Siegfrieds Reden und Erlebnisse in Amerika. In: Berliner Tagblatt 19. 3. 1925.
19 Fritz Engel: Bayreuth. Ein Besitz der Nation. Erkärungen Siegfried Wagners. C.V.-Zeitung, Berlin, 18. 12. 1925.
20 Siegfried Wagner: Offener Brief an Dr. Bruno Weil, Berlin, vom 25. 5. 1925. In: Abendblatt Berlin, 9. 2. 1925.

Szene aus Siegfried Wagners „*An Allem ist Hütchen Schuld!*", op. 11. Die Produktion des pianopianissimo-musiktheaters mit den Bochumer Symphonikern aus dem Jahre 2015 ist in Bälde auch auf DVD zu erleben: Marco Polo, MP 2.220006.



fried Wagners frühe Biografie[21], gefolgt von Einzelveröffentlichungen über dessen nachfolgende Opern.[22]
In der Berliner Ausstellung ist zwar ein Foto dieses Autors zu finden, jedoch vermisst der Besucher dessen Kochbuch, welches im Vorwort Grußbotschaften von Siegfried Wagner und Max Reinhardt mit deren faksimilierten Unterschriften gegenüberstellt und einen doch auch im Sinne der Ausstellung (gemäß Rosa von Praunheims Film „*Ich bin meine eigene Frau*") deutbaren Titel trägt: „*Jedermann seine eigene Köchin*"[23].
Anlässlich der Hagener Wiederaufführung der Oper „*An Allem ist Hütchen Schuld!*" im April 1997 erzählte mir eine Dame aus Wuppertal: „*Nun weiß ich endlich, woher es kommt, dass wir als Kinder, wenn uns etwas passiert war, uns jedes Mal mit dem Argument exkulpiert haben, ‚Ich war es nicht, an allem ist Hütchen schuld!'*". Der spätere Leiter der Zentralen Bühnen-, Fernseh- und Filmvermittlung in Frankfurt/Main, Horst-Dieter Rothenberg, der in den Nachkriegsjahren in Halle/Saale studiert hat und anschließend an der Oper in Mannheim engagiert war, berichtete mir von einer weiteren Rezeptions-Ebene: „*Im Hause meiner Großeltern trafen sich gegen Ende des Krieges ehemalige Offiziere, die konträr zum NS-Regime eingestellt waren. Hinter vorgehaltener Hand sagten diese damals beziehungsreich: ‚An allem ist Jüdchen schuld!'. Die Verballhornung des Operntitels hörte ich später nochmals, im Musiktheorie-Unterricht an der Universität Halle, süffisant zitiert von meinem Dozenten, einem Herr von Glasenapp.*"[24]
Nun wird Hütchen, der unsichtbare Kobold mit seiner permanenten Kopfbedeckung, von den handelnden Personen der Oper zwar für einen Quälgeist gehalten – aber Siegfried Wagner hat bereits mit seinem Opus 3 deutlich gemacht, dass Kobolde unglückliche Wesen sind, die sich nach der Erlösung von ihrem Leid sehnen. Gegen Ende der Opernhandlung von Opus 11 wird Hütchen gefangen genommen und unter dem Vorwurf die Schuld an Allem, was unangenehm und unglücklich gelaufen ist, zu tragen, soll er hingerichtet werden. Die Grundzüge der Opernhandlung lassen sich tatsächlich auf das Schicksal des Juden als des allgemeinen Sündenbocks zur Zeit des Dritten Reichs übertragen – und dabei zeigt diese Oper an der weiblichen Hauptfigur, die ein gutes Herz und ihm zur Freiheit verhilft, wie eine Sympathiefigur zu handeln hat. Gut, dass den NS-Bonzen diese am Theater gebräuchliche Operntitel-Verballhornung nicht zu Ohren gekommen ist, sonst hätte das Verdikt auch dieses Werk Siegfried Wagners betroffen.

21 Ludwig Karpath: Siegfried Wagner als Mensch und Künstler. Leipzig o. J. (1902), Reihe Moderne Musiker, Band 10.
22 Ludwig Karpath: Der Kobold von Siegfried Wagner. Eine Erläuterung der Dichtung und Musik. H. Seemann Nfg. Berlin/Leipzig, o. J. (1904).
Eine kurze Einführung in Siegfried Wagners „*Bruder Lustig*" mit Thementafel.. H. Seemann Nfg. Berlin/Leipzig, o. J. (1905). …
23 Ludwig Karpath: *Jedermann seine eigene Köchin. 222 auserlesene Kochrezepte mit Ratschlägen und einer Betrachtung über Feinschmeckerei.* Knorr & Hirth, München 1928.
24 Persönliche Mitteilung von Horst-Dieter Rothenberg am 25. März 2017.

Märchenoper oder psychologisches Musikdrama?

Das erst 1984 in Kiel uraufgeführte Opus 18 ist erst die dritte Oper in Siegfried Wagners Oeuvre, die mit dem Genre „*Märchen*“ spielt.

Seine erste Oper „*Der Bärenhäuter*“ hatte bereits diverse Märchen- und Historienelemente kombiniert. Doch spannender und tiefschürfender gerieten Siegfried Wagner die nachfolgenden, in jeweils anderen Jahrhunderten angesiedelten Handlungen und Problemstellungen von Außenseitern der Gesellschaft, kombiniert mit mantischen Phänomenen, Fragestellungen etwa zur Astrologie und zur Selbstbestimmung auf das eigene Leben, Suizid-Handlungen.

Mit seiner Erstlingsoper „*Der Bärenhäuter*“, op.1 hatte Siegfried Wagner um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert die Aufführungszahlen überrundet und in der Aufführungsstatistik die einsame Spitze gebildet.

Dass er nach diesem europaweiten Erfolg als „*Märchenopernkomponist*“ eingestuft wurde, wurmte den Komponisten. Und so führte er mit „*An Allem ist Hütchen Schuld!*“, op. 11 diese Fehleinordnung ad absurdum, trat in seiner überbordenden Märchen-Collage als ein Handlungsträger selbst in Erscheinung: Siegfried Wagner und Jacob Grimm, der dem Komponisten vorwirft, in eben dieser Opernhandlung über 40 Märchen „*zusammengebraut*“ zu haben, kommen sich in die Haare.

Nach jüngerer Forschung sind es jedoch sogar über 80 Märchen(-Elemente), die hier heiter fröhliche Urständ treiben und gleichzeitig sowohl den späteren Thesen von Bruno Bettelheim wie denen von Iring Fetschers Märchen-Verwirrbuch oder Steven Sondheims Musical „*Into the Woods*“ vorauseilen.

Als besonders ergiebig für die Psychoanalyse erweisen sich Siegfried Wagners Werke ab Opus 3, „*Der Kobold*“, der mit seinem dezidierten Attacke gegen den Adel an keinem Hofoperntheater gespielt werden durfte. Die Erstaufführung erfolgte unter der Leitung von Alexander von Zemlinsky im Haus der heutigen Wiener Volksoper.

Der Musikologe Eckart Kröplin führt über Siegfried Wagners Entwicklung treffend aus: „*Der Volksoperncharakter des Bärenhäuter verlor sich zunehmend, wurde verdrängt von Elementen tiefenpsychologischer Abgründigkeit und märchenhafter Abseitigkeit. Die Themen seiner Opern entsprachen immer weniger der Mode der Zeit, und die Musik hob ab in Regionen des Irrationalen, in Bereiche harmonischer Gebrochenheit und schillernder Vieldeutigkeit.*“[25]

Kröplin widerspricht der oft zu lesenden Behauptung von Siegfried Wagners kompositorischer Verwandtschaft zu Engelbert Humperdinck – obgleich diese Annahme nahe liegt, da dieser Schüler Richard Wagners sein Lehrer war – wie u. a. auch der von Kurt Weill. (Gleichwohl aufschlussreich ist die familiäre Kette von Lehrer- und Schülerschaft, denn Engelbert Humperdincks Sohn Wolfram war dann Siegfried Wagners Regie-Schüler, der wiederum

25 Eckart Kröplin, Richard Wagner - Musik aus Licht, Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne, Eine Dokumentardarstellung. Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 1216.



Siegfried Wagners Oper „*Der Kobold*“, op. 3 erlebte ihre erste ungekürzte szenische Aufführung im Jahre 2005 durch das pianopianissimo-musiktheater im Stadttheater Fürth. Der tiefenpsychologische Opernkrimi ist auch auf DVD zu erleben: Marco Polo, MP 2.220003-04.

der Regie-Lehrer von Wieland Wagner wurde.)
Ästhetisch stand Siegfried Wagner durchaus der Zweiten Wiener Schule näher als dem weiten Feld der deutschen Nachromanik. Bereits im „*Bärenhäuter*“ op 1., den Gustav Mahler 1899 an der Wiener Hofoper dirigierte und in seiner Vierten Sinfonie zitierte[26], gibt es atonale Passagen.[27]
Als ein Beispiel für Originalität und Innovation des Komponisten Siegfried Wagner sei hier dessen 14. Oper „*Rainulf und Adelasia*“[28] herangezogen, die noch nicht die vierte Wand durchbrochen hat (zumal die postume Uraufführung beim Festival Herbstliche Wochen in Bad Urach im Jahre 2003 nur konzertant erfolgt ist), obgleich es hierin explizit um das Durchbrechen von Wänden geht. Die Handlung, 1194 in Reggio di Calabria angesiedelt, zeigt ein durch Hass und gegenseitige Überführungsabsicht aneinander gekettetes ungleiches Paar – beinahe eine Negativ-Spiegelung von Tristan und Isolde. Rauschende Fest-Tableaus in dieser dreiaktigen Oper zeigen gleichwohl mehr Affinität zur Grand Opéra als zu handlungsärmsten „*Handlung*“ von Richard Wagner. Movens ist die „*Lüge der Mutter*“, wie der Komponist in einem Schaffenskonzept umrissen hatte. Rainulf, besingt der Hellas als das „Land der Lust“ und als das „*verlorene Paradies*“. Das liest sich unverhohlen autobiografisch, insbesondere angesichts jenes Vaterschaftsprozesses, in welchem Cosima Wagner die Erstgeborene Richard-Tochter Isolde als die Tochter Hans von Bülows ausgegeben hat. Eine der musikalisch fesselndsten Szenen ist eine Hypnose-Sitzung der Seherin Sigilgaita. Dabei äußert Rainulf den Wunsch,

> „*Betreten will ich das fremde Land!*
> *Die von ihm mich trennt, es versinke die Wand!*“

Nicht erst in dieser Szene verwendet Siegfried Wagner, noch vor der Veröffentlichung der Zwölfton-Theorie Arnold Schönbergs, veritable Zwölfton-Reihen, wie Eckart Kröplin ausführlich belegt. So erklingt etwa bei Rainulfs

> „*Unser Haus, das der Himmel mit Ruhm und Ehr’ beglückte, unser Haus sank in Schmach und Schande!*“

„*zweimal […] im Orchester eine vollständige, absteigende Zwölftonlinie, ohne jeglichen Zwischenton*“.[29]
Aus der „*Fülle dieser Beispiele*“, die Kröplin anführt, seien noch zwei weitere Stellen angeführt, die darüber hinaus für das starke Formempfinden des Komponisten, der auch Architektur studiert hat, sprechen:
„*[…] gleichfalls in der Schlussszene des 1. Aktes singt Osmund, ‚den Blick wie entrückt in die Ferne richtend‘:*

26 Auf Mahlers Zitat der Luise aus dem „Bärenhäuter“ im 3. Satz seiner 4. Sinfonie hat erstmals Paul Hess 1992 in Radio Suisse Romande hingewiesen.
27 Vgl: Siegfried Wagner: „Der Bärenhäuter“. Oper in drei Akten op. 1. Partitur. Opera Explorer 69, Volume 2, mph München 2007, 2. Akt, S. 10.)
28 Siegfried Wagner: „Rainulf und Adelasia“. Partitur. Hg: Peter P. Pachl, Ries & Erler, Berlin 2002)
29 Eckart Kröplin: Siegfried Wagners ‚*Magisches Theater*’. Vortrag beim Siegfried Wagner-Symposion anlässlich der Uraufführung von “*Rainulf und Adelasia*“ 2003 in Bad Urach. In: Mitteilungsblatt der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e.V., XLI, Bayreuth, Februar 2010, S. 20 ff.

‚Tod! Erhabnes Schweigen! Geheimnisvolles Übergehn!
Vor dem gewaltigen Tor ehrfurchtsvoll wir stehn;
sein Schloss zu berühren, wer wollte sich's trauen?
Wer wollte es wagen, hineinzuschau'n
in jenes Land, dessen Glanz uns erblinden ließ!'

Im Angesicht des Todes ein architektonisches Bild: das große Tor. Ein solches Tor spielt übrigens in Siegfried Wagners späterer, unvollendeter Oper ‚*Wahnopfer*' eine noch bedeutendere dramaturgische Rolle. Und geradezu wie eine Architektur ist diese Stelle in Rainulf und Adelasia von einem Akkordgebilde getragen, dessen Gesamtheit wiederum den vollständigen Zwölftonraum umfasst. Die 18 Takte wirken wie ein Klangteppich. Unüberhörbar ist bei aller Zwölftonstruktur dennoch die Grundierung in H-Dur, daher auch als letzter Ton der Zwölftonstruktur, erst in Takt 17, das ais als Leitton. Ein weiteres bemerkenswertes Moment in der 1. Szene des 3. Aktes (NB 5, Klavierauszug S. 283) bei den Worten Rainulfs: ‚*Alles versucht' ich, alles umsonst! Zum Wahnsinn treibt's mich!*' Es sind nur 6 Takte. Die Orchesterbegleitung beschreibt, einschließlich der Note g (in der Gesangsstimme) im Takt davor und der Note fis im Takt danach in einem deutlich als „*atonal*" (ohne Vorzeichen) gekennzeichneten Raum ein halbtönig aufsteigendes „*Zwölftongebilde*."[30]

Kein Wunder, dass Arnold Schönberg, der seine Theorie der Dodekaphonie erst nach der von Siegfried Wagner bereits angewandten Praxis veröffentlicht hat, schon im Jahre 1911 bekannte, dass „*Siegfried Wagner ein tieferer und originellerer Künstler ist als viele, die heute sehr berühmt sind.*"[31]

Der Dirigent

Unbestritten scheint die Qualität des Dirigenten Siegfried Wagner. Hier muss man nicht auf die Hymnen von George Bernard Shaw in London und Julius Korngold in Wien verweisen. Auch wenn es besonders bedauerlich ist, dass es keine Einspielungen seiner ungewöhnlichen Interpretationen der von ihm häufig dirigierten Werke von Franz Liszt gibt und wenn ein Berliner Beethoven-Zyklus mit dem Philharmonischen Orchester nicht als Einspielung überliefert ist, so haben sich doch eine Reihe der Interpretationen des Dirigenten Siegfried Wagner erhalten, auf Parlophon sowohl als Komponist wie als Richard Wagner-Interpret, auf Columbia mit dem London Symphony Orchestra, auf

30 Ebenda.
31 Arnold Schönberg: Parsifal und Urheberrecht. Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln, 23. März 1912.


„Rainulf und Adelasia" Bühnenbildentwurf von Achim Bahr

dem Orchester der Staatsoper Berlin und dem Orchester der Bayreuther Festspiele.

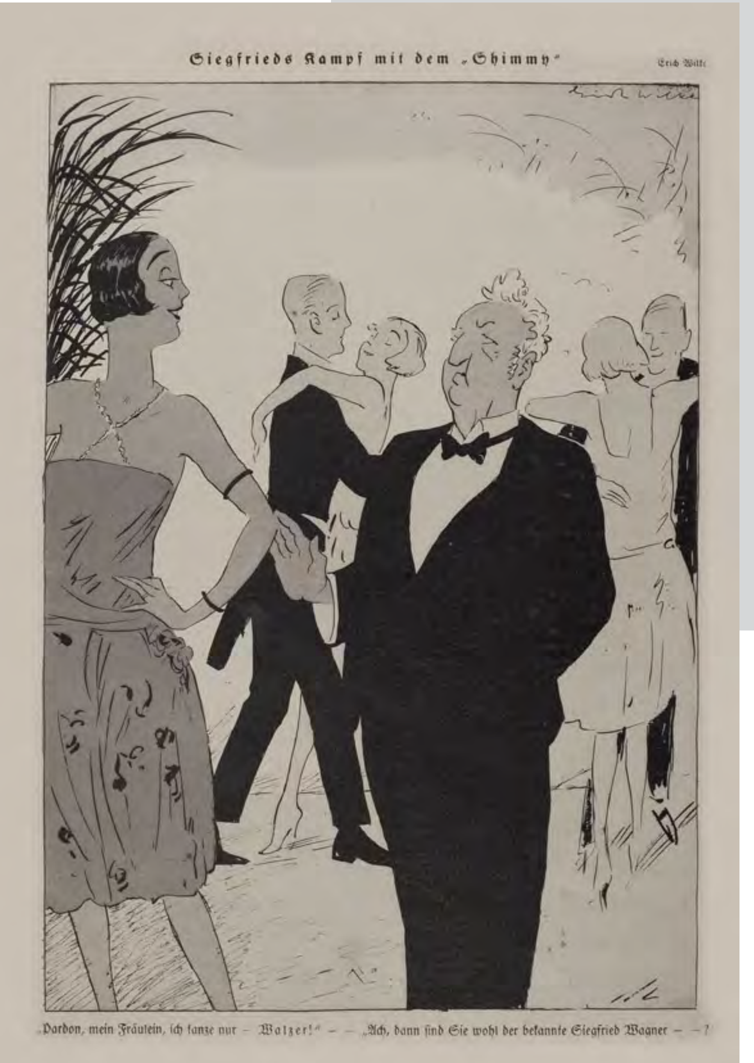
Das Lieblingswerk des Mahler-Biographen und Autors von „*The Wagner Clan*“, Jonathan Carr, war Richard Wagners „*Siegfried-Idyll*“. Carr war bestrebt, diese Komposition in jeder verfügbaren Einspielung zu besitzen und zu vergleichen. In seinem Ranking der von ihm gesammelten über 300 Aufnahmen dieser Komposition nahm Siegfried Wagners Interpretation den Platz zwei ein.

Als Johann Strauß-Fan ein Feind der Jazz-Musik?

Ein in der Berliner Ausstellung ausgelassenes Thema sei hier kurz nachgetragen. 1925, zu Johann Strauß‘ hundertsten Geburtstag, erschien ein 4-seitiger Flyer, „*Der Wohltäter*“. Darin trug Siegfried Wagner die „*Bitte an die tanzende Jugend*« heran, doch die

Strauß-Walzer der Jazz-Musik vorzuziehen. „*Ist das wirklich unsere Jugend jetzt – na, dann verdienen wir Versailles! Ich möchte diese Leutchen mal einladen in Bayreuth im Tannhäuser-Bacchanale mitzutanzen! Da könnten sie das Schwitzen lernen! Von mir kann ich sagen: wenn ich eine Johann Straußische Melodie höre, dann reißt's mich in allen Gliedern, aber nicht von Podagra oder Rheumatismus, sondern von Lebensfreudigkeit.*“ *Der Artikel endet mit dem wenig plausiblen Argument,* „Die blaue Donau liegt uns denn doch näher als Cuba und San Domingo.“[32]

Erich Wilke: Siegfrieds Kampf mit dem „*Shimmy*“. Karikatur in Simplizissimus 1925, S. 1241.



Nicht nur der „*Simplicissimus*“, sondern auch spätere Autoren meinten, Siegfried Wagner damit als Feind der Jazz-Musik anführen zu können, jener Musikrichtung also, die im Dritten Reich und dann auch in der DDR verboten war. Die Realität verhielt sich jedoch anders, wie es der spätere Intendant der Bayerischen Staatsoper, Rudolf Hartmann, in seinen Memoiren berichtet. Denn mit der ihm eigenen provokativen Haltung besuchte Siegfried Wagner im Anschluss an die Nürnberger Premiere seiner Oper „An Allem ist Hütchen Schuld!“ eine Jazz-Bar:

„*[…] nach der Vorstellung veranstaltete der ›Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen‹ zu Ehren des Komponisten einen Festabend. Wagner hatte viel Temperament, sprach mit eigenartig hoher Stimme humorvoll und angeregt über Einzelheiten der Inszenierung […]. Dann, zu später Stunde, fand er die Festtafel plötzlich fad und wollte das Lokal wechseln. Zu dieser*

32 Siegfried Wagner: Der Wohltäter. Bitte an die tanzende Jugend. München o. J. (1925)

alle Abbildungen: Archiv der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e. V.

vorgerückten Stunde konnte ich ihm nur eine nahegelegene Nachtbar vorschlagen. Ich warnte ihn aber: dort spiele eine Jazzkapelle. ‚Das stört mich gar nicht, also gehen wir in die Königinbar.' Schon brach er auf, gefolgt von den Künstlern und einigen verdutzten Mitgliedern des Wagner-Vereins. Siegfried Wagner erschien, und den Musikern fielen beinahe die Saxophone aus den Händen. Auf einer Empore sitzend, gruppierten wir uns um den Bayreuther Herrn, der sich sichtlich wohl fühlte.“[33]

Wer nachliest, vermag auch zu entdeckten, dass sich Siegfried Wagners angebliche Haltung gegen den Jazz nach Kenntnis seiner Partituren keinesfalls aufrecht erhalten lässt, so etwa in der Spelunken-Szene des ersten Aktes der Oper „*Der Schmied von Marienburg*“, op. 13.[34]

Wie aber ist die Diskrepanz zum „*Wohltäter*“-Artikel zu erklären? Wohl wieder einmal nur durch Druck, der von außen auf den Festspielleiter gemacht wurde, um ihn zu einer Aussage, wie jener zu erpressen,- vermutlich sogar aus seiner eigenen Familie.

Gleichwohl ist dessen Text so formuliert, dass er Siegfried Wagner nicht angreifbar macht. Die starke Polarität zwischen Behauptung und gelebtem Beispiel scheint zurück zu führen auf den Kern jenes Künstlers, der zumeist anders handeln muss, als er es gerne möchte, – so wie bereits Schönberg es 1911 formuliert hatte, „*nicht anders handeln kann.*“[35]

Da jener Zwiespalt in Siegfried Wagner auch einer der Auslöser für sein umfangreiches Schaffens war, erscheint die Ausstellung im Berliner Schwulen Museum* in vieler Hinsicht berechtigt und an der Zeit.

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant,
Kritiker und Publizist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

Mummenschanz-Szene aus dem „*Schmied von Marienburg*“, der Wiederaufführung von Opus 13 durch das pianopianissimo-musiktheater in Gdansk 2008.



Siegfried Wagner:
Bayreuths Erbe aus andersfarbiger Kiste

Eine Ausstellung von Schwules Museum* in Zusammenarbeit mit der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e.V. und dem Richard-Wagner-Museum Bayreuth.
Kuratoren: Prof. Dr. Peter P. Pachl, Achim Bahr und Dr. Kevin Clarke
Wissenschaftliche Mitarbeit: Dr. Michael Baumgarten & Cindy Wegner
Art Director: Martin Hoffmann

17.Februar - 26.Juni 2017

http://www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/view/siegfried-wagner-bayreuths-erbe-aus-andersfarbiger-kiste/

Schwules Museum*
Lützowstrasse 73, 10785 Berlin
So, Mo, Mi, Fr 14-18h - Sa 14-19h - Do 14-20h

Der TheaterBrand im Jahre 1912

Ein Kriminalfall im Theater des Westens?

von Thimo Butzmann

Viele Theater haben in ihrer Geschichte Brandunglücke erfahren, so auch das Theater des Westens im Jahr 1912. Noch heute findet man in der Tiefe der zweiten Unterbühne im hinteren Bühnenbereich die verrußten Deckensegmente der preußischen Kappdecke, die diesem Brand standhielten. Beeindruckend sind die schon 1912 beschriebenen Risse in den Türmen des Bühnenhauses, die durch starke Hitzeentwicklung auf den Brand oder sogar auf eine Bombenexplosion zurückzuführen sind. Schaut man sich die damals nach dem Brand entstandenen Fotos genauer an, wird klar, welche Wirkung das Feuer auf das Gebäude gehabt haben muss. Ein großes Loch in der Decke des Schnürbodens, ein zertrümmerter Orchestergraben, verkohlte Sitze und verbrannte Möbel- und Kulissenteile auf der Bühne, sind ein eindrückliches Abbild dieses Unglücks.

Am Sonntag Vormittag des 25. August 1912 läuft der Hausmeister Herr Strauss über die Bühne des Hauses, auf der eine Sängerin gerade zum Vorsingen ansetzt. Kurze Zeit später entdeckt Herr Strauss den Brand und lässt den eisernen Vorhang herab, leider nicht ganz vollständig. Er springt in den Zuschauerraum und öffnet im Parkett sämtliche Türen und Fenster. Es kommt zu einer Explosion. Die Stirnwand über dem Eisernen Vorhang kann dem Druck nicht standhalten und fällt Richtung Saal in den Orchestergraben. Eine riesige Feuerwalze bahnt sich ihren Weg über den Eisernen Vorhang in Richtung Zuschauerraum und zerstört die Bestuhlung im 3. Rang sowie das Deckengemälde. Zu diesem Zeitpunkt ist Theaterdirektor Max Monti mit seinem Büroleiter Leopold Neelsgar im Gespräch. Die beiden vernehmen einen lauten Knall gefolgt von der Glocke des eisernen Vorhangs. Der Direktor und sein Büroleiter sind beunruhigt und schicken einen Hausarbeiter zur Klärung. Daraufhin stürmt der Schauspieler Herr Weiß in das Direktionszimmer und ruft lauthals „*Das Theater brennt!*“. Alle Anwesenden gehen zunächst von einem Bombenanschlag aus. Um 11.59 Uhr geht bei der Feuerwehr ein Anruf ein und sie rückt mit vier Löschzügen Richtung Theater aus. Ganze fünfzehn Löschleitungen werden verlegt, das Löschwasser ist auf das Theatergebäude gerichtet. Schaulustige sammeln sich am Ort des Geschehens, um dem Schauspiel beizuwohnen. Zwanzig Minuten später um 12.25 Uhr gilt der Brand als gelöscht.

Der Charlottenburger Branddirektor äußert noch am selben Tag den Verdacht, dass ein Brandstifter seine Hände im Spiel hat. „*Es ist völlig ausge-*

schlossen, dass der Brand etwa durch einen Kurzschluss entstanden ist. Nach meiner Ansicht liegt Brandstiftung vor. Wahrscheinlich ist das Feuer böswillig angelegt worden, denn es muss zugleich an mehreren Stellen ausgebrochen sein". Die Kriminalkommissare Herr Otto und Herr Mielentz nehmen daraufhin die Ermittlungen auf und entdecken einen Drohbrief, gerichtet an den Baumeister Bernhard Sehring.

Am nächsten Tag besucht eine Delegation den Schauplatz, um fotografische Aufnahmen der Schäden anzufertigen. Anwesend sind Branddirektor Bahrt, Stadtvertreter, weitere Branddirektoren, Baurat Seeling, Baumeister Hoffman vom Deutschen Opernhaus sowie Polizeipräsident von Hertzberg.

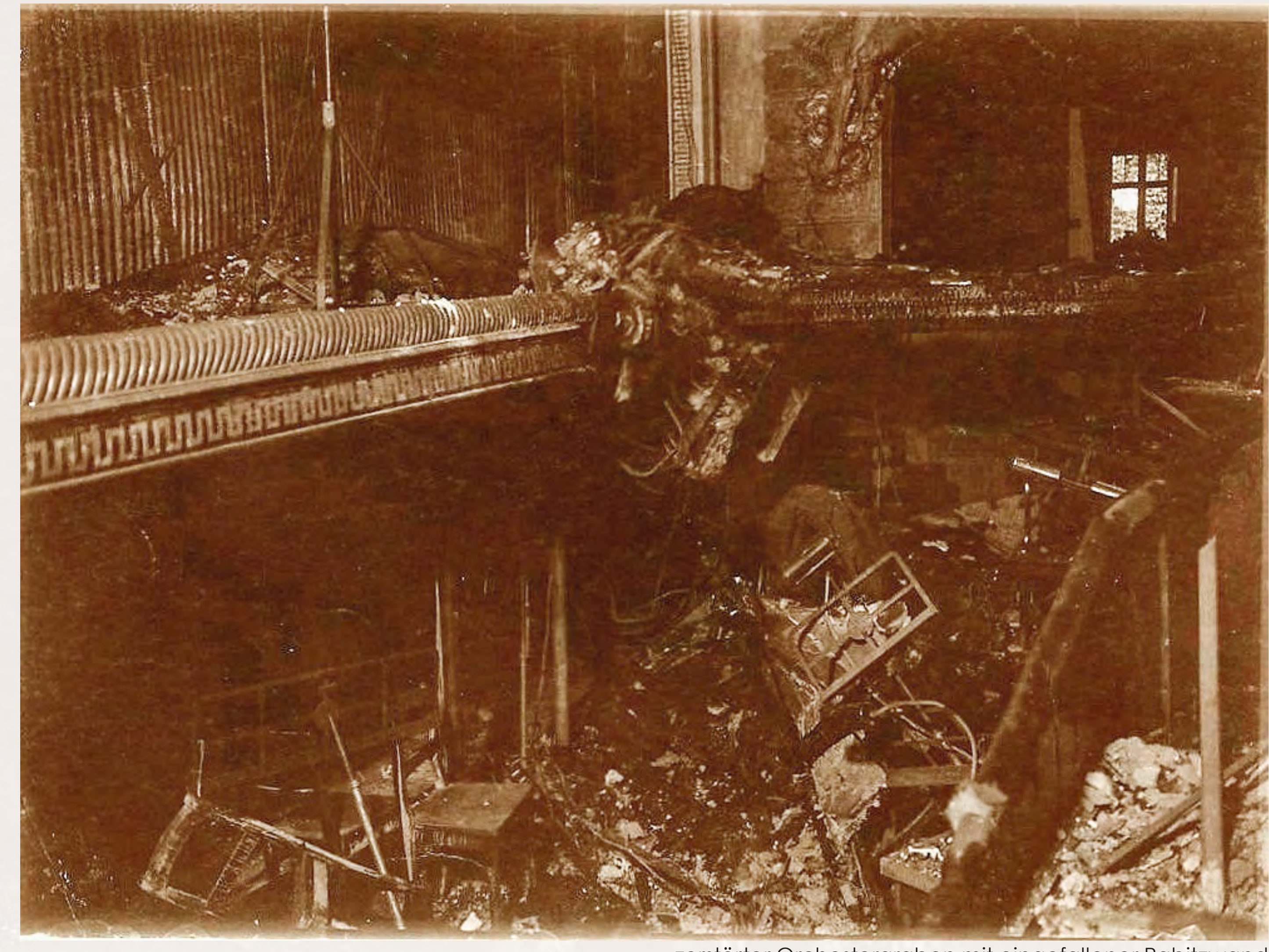


Dampfspritze und Schaulustige vor dem brennenden Theater

Während des Besuches bricht das Möbellager oberhalb der Hinterbühne in die Tiefe. Dort waren Möbel für die Aufführungen „*Die Schöne Helena*", „*Goldener Leichtsinn*", „*Walzertraum*", „*Geschiedene Frau*" und „*Wiener Blut*" eingelagert. Kurz danach taucht ein zweiter Drohbrief mit folgendem Inhalt auf:

„Wir wollen ein neues Wahlrecht haben und sind zusammengetreten, um Dachstuhlbrände in Berlin zur Beunruhigung des Publikums zu veranstalten. Wie Sie gehört haben, haben wir schon eine Reihe von Dachstuhlbränden angelegt. Nun ist das Los auf Sie gefallen. Die vier Bomben, die wir in die Ecken der Bühne gelegt haben, sind leider nicht am Abend während der Vorstellung, sondern schon am Vormittag explodiert"

Am Nachmittag des 6. September 1912 lädt Oberregierungsrat von Glasenapp alle Theaterdirektoren der Stadt in das Polizeipräsidium ein, um ausführlich vom Brand im Theater des Westens zu berichten. Es folgt ein ausführlicher Vortrag, bei dem die gemachten Fotos der Veranschaulichung und Prävention dienen sollen. Er erklärt, dass ein Holzstück in Spiritus getaucht und in der westlich gelegenen Küche des Theaterrestaurants entzündet wurde. Diese Methode diente der Bekämpfung von Küchenschaben und hätte hier vermeintlich den Ausbruch des Brandes zur Folge gehabt. Im weiteren Verlauf spricht man von einer Banalität, die Nachricht wirkt sich beruhigend auf die Anwesenden aus und die Konferenz wird geschlossen.



zerstörter Orchestergraben mit eingefallener Rabitzwand

Aus heutiger Sicht ist zu vermuten, dass es sich doch um einen Brandanschlag mit mehreren Brandbomben gehandelt haben muss. Obwohl zwei Drohbriefe auftauchten, entkräftete die Polizei nach einer Begehung die Annahme einer Brandstiftung und sprach stattdessen zunächst von einer fahrlässigen Anlegung und einem schwer zu findenden technischen Defekt. So gab es auch keinen Täter, der bei seiner Tat erwischt worden wäre. Daher war es scheinbar bequemer, einen technischen Brandauslöser zu benennen, wie ein defekter Scheinwerfer, obwohl allgemein bekannt war, dass seit kurzem Theater größtenteils elektrisch beleuchtet wurden, was eine Feuergefahr erheblich verringerte (Zuvor existierten ausschließlich Gas- oder Kerzenbeleuchtung in den Spielstätten).



Bühnenturm mit Riss

Nachdem man erfahren hatte, dass die Beleuchtungsanlage sowie alle Kabel unlängst überprüft wurden, war plötzlich Spiritus der Auslöser, der zur Beseitigung von Ungeziefer angeschafft worden war. Mit allen Mitteln wurde versucht, eine kriminelle Tat auszuschließen. Damit wurde der Weg für Branddirektoren und Baumeister frei, ihre Publikationen und Studien zur Prävention von Brandgefahren einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen und zugänglich zu machen. Die Feuerwehr in Wien sowie das Architects Department in London interessierten sich sehr für den Brand, worauf man sie ausführlichst darüber informierte.

Gehen wir nun von einer tatsächlichen Brandstiftung aus, dann sind verschiedene Motive hierfür denkbar. An erster Stelle zu nennen ist eine theaterinterne „*finanzielle Schieflage*“. So gab es immer wieder zahlungsunfähige Theatereigentümer,



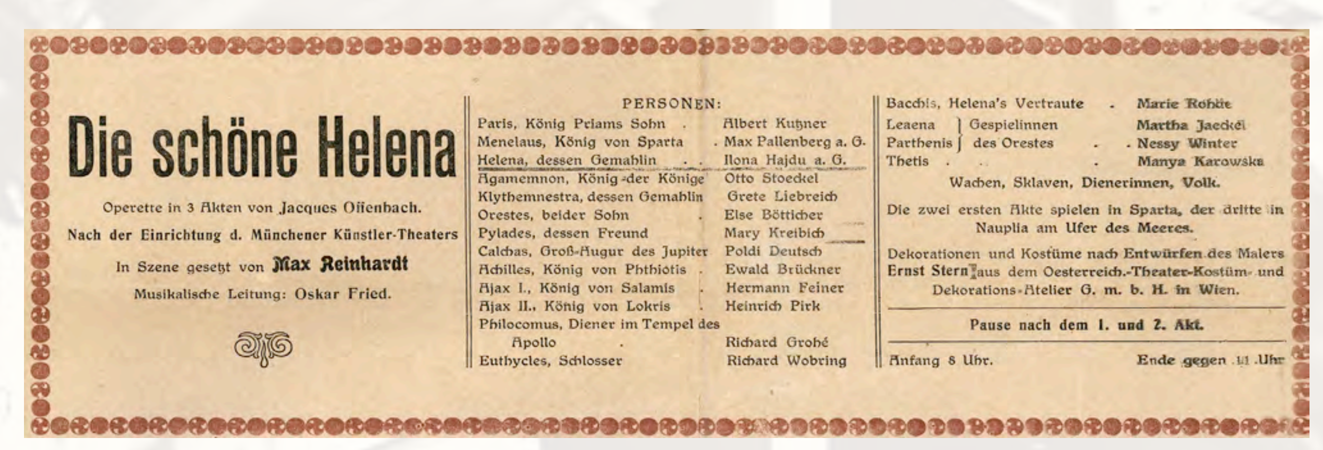
Möbellager

und vielleicht wurde der damalige zum Brandanstifter. Die Deklaration als Versicherungsfall hätte den Theaterbetrieb „*im Nu*“ saniert. Entweder löste der Schuldner den Brand selbständig ohne Mitwisser aus bzw. er beauftragte einen Täter damit. Es ist aber auch denkbar, dass der Eigentümer einen oder mehrere Drohbriefe erhielt, um die Entschlossenheit eines Pyromanen wusste und sich daraufhin wohlwissend dem Spektakel entzog, indem er ins Grüne fuhr. Die Straftat käme für den verschuldeten Besitzer dann genau zum richtigen Zeitpunkt. Nach 15 Jahren Theaterbetrieb waren die ersten Gebrauchsspuren am Gebäude sichtbar, insbesondere Baumängel, die während der Entstehungszeit im Jahre 1896 aus Zeit- und Geldmangel entstanden waren, ließen sich kaum noch verheimlichen. Darunter befand sich die Rabitzwand über dem eisernen Vorhang, die zwar feuersicher war, aber nicht feuerfest. Diese Wand war auch schon 1896 nicht auf dem aktuellen Stand des Brandschutzes. Laut Vorschrift sollte ein „*E.V.*“ durch sein eigenes Gewicht innerhalb von 25 bis 30 Sekunden verschließbar sein. Bei dem Brand dauerte es wesentlich länger und Hausmeister Strauss unterbrach den Vorgang, um wahrscheinlich in verzweifelter Panik die Fenster und Parketttüren zu öffnen. Der mittlerweile verstorbene Baurat Beckmann, erteilte 1896 dennoch die baupolizeiliche Genehmigung dafür. Strenge baupolizeiliche Vorschriften zu Eisernen Vorhängen, Rauchabzügen und Löscheinrichtungen gab es bereits seit 1889 in Deutschland. Der erste bekannte „*E.V.*“ befand sich seit 1782 in einem Theater in Lyon.

Der Zeitpunkt des Brandes, ein Sonntag, war sicherlich bewusst gewählt, kaum eine Person war im Haus, keine Brandwache, die wie üblich nur während des Vorstellungsbetriebes anwesend war, kein Bühnenpersonal, kein Orchester, kein Publikum im Saal, keine Firmen die vormittags Reparaturarbeiten ausführten, kaum Büroangestellte. Nur so konnte verhindert werden, dass es menschliche Opfer gab.

Bernhard Sehring, der Eigentümer des Theaters, war wie bereits erwähnt während des Vorfalls nicht in Berlin und meldet sich nur nüchtern per Telegramm aus der Ferne. Für Sehring war sein Theater, trotz des schnörkligen, verspielten und auch liebevoll gestalteten Gebäudes, auch ein finanzielles Spekulationsobjekt mit hohem Risikofaktor. Ausgeklügelte Finanztricks gehörten zu seinem Alltag. Bernhard Sehring erhielt nach dem Brand eine Versicherungssumme von 300.000 Mark.

Bernhard Sehring



Die schöne Helena

Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach.
Nach der Einrichtung d. Münchener Künstler-Theaters
In Szene gesetzt von **Max Reinhardt**
Musikalische Leitung: Oskar Fried.

PERSONEN:

Paris, König Priams Sohn	Albert Kutzner
Menelaus, König von Sparta	Max Pallenberg a. G.
Helena, dessen Gemahlin	Ilona Hajdu a. G.
Agamemnon, König der Könige	Otto Stoeckel
Klythemnestra, dessen Gemahlin	Grete Liebreich
Orestes, beider Sohn	Else Böttlcher
Pylades, dessen Freund	Mary Kreibich
Calchas, Groß-Augur des Jupiter	Poldi Deutsch
Achilles, König von Phthiotis	Ewald Brückner
Ajax I., König von Salamis	Hermann Feiner
Ajax II., König von Lokris	Heinrich Pirk
Philocomus, Diener im Tempel des Apollo	Richard Grohé
Euthycles, Schlosser	Richard Wobring
Bacchis, Helena's Vertraute	Marie Rohde
Leaena, Gespielinnen des Orestes	Martha Jaeckel
Parthenis, Gespielinnen des Orestes	Nessy Winter
Thetis	Manya Karowska

Wachen, Sklaven, Dienerinnen, Volk.

Die zwei ersten Akte spielen in Sparta, der dritte in Nauplia am Ufer des Meeres.

Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen des Malers Ernst Stern aus dem Oesterreich.-Theater-Kostüm- und Dekorations-Atelier G. m. b. H. in Wien.

Pause nach dem 1. und 2. Akt.

Anfang 8 Uhr. Ende gegen 11 Uhr

Der Operetten Spezialist Max Monti pachtete neben der Schauburg in Hannover das Neue-Operetten-Theater in Berlin. Er brachte „*Die lustige Witwe*“ von Hamburg nach Berlin, die dann zum Welterfolg avancierte. Seit 1909 mietete er die Spielstätte in der Kantstrasse und nannte sich fortan Theaterdirektor. Viele bekannte Schauspiel- und Operettenstars hatte er unter Vertrag, wie z.B. das Ehepaar Fritzi Massary und Max Pallenberg, mit denen er das Publikum in den Prachtbau lockte. Dazu eine günstige Miete und ein voller Saal mit über 1.304 Sitz- und 98 Stehplätzen. Hier könnten Erfolg und schnelles Geld gepaart mit Neid, Hass, Eifersucht die Motive eines Einzeltäters gewesen sein.

Vielleicht gab es auch Unstimmigkeiten zwischen dem Pächter Max Monti und dem Eigentümer Bernhard Sehring wie unbezahlte Rechnungen, gebrochene Versprechen oder eine eventuell nicht bezahlte Jahresmiete von 160.000 Mark. Max Monti kam einer Bitte nicht entgegen die Pacht in Teilzahlungen zu entrichten, um fällige Reparaturen ausführen zu können.

Während des Brandunglücks stand „*Die schöne Helena*“ auf dem Spielplan, in Szene gesetzt von Max Reinhardt, Kostüme und Dekorationen nach Entwürfen von Ernst Stern, die Rolle des „*Menelaus*“ spielte Max Pallenberg. Nach dem Brand lud Max Monti zu einer Versammlung mit 200 Angestellten ins Foyer ein. Buhrufe werden laut und man spricht von einer „*lebhaften Bewegung*“. Auch hier war eine große Unzufriedenheit der Mitarbeiter gegenüber Direktor Max Monti zu spüren. Aufgrund des Tumultes versprach er bis Ende des Monats die volle Gage zu zahlen und eine Ersatzbühne zu suchen.



Der Polier Fritz Bauer, wohnhaft Hobrechtstraße 58 in Berlin Neukölln, führte im Auftrag von Bernhard Sehring die ersten Aufräumarbeiten aus. Treppenschleusen wurden zusätzlich im hinteren Teil der Bühne eingebaut und ein viertes Dachhäuschen zur Entrauchung des Zuschauerraums errichtet. Die Wiedereröffnung fand am 6. Februar 1913 mit der Premiere „*Die beiden Husaren*“ von Wilhelm Jacoby und Rudolf Schanzer statt. Die Musik stammte von Leon Jessel.

Die Ära Max Monti war beendet und er starb verarmt am 19. Januar 1924 in Berlin.

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens.

Quellen:
Walther Unruh, ABC der Theatertechnik
Thalia in Flammen Prof. Dr. Elmar Buck EFB Verlag 1. Auflage 2000
Abend 6.9.1912
„Der Montag“ 26.8.1912; No. 433

SIBMAS und TheSiD

Networking und VereinsArbeit

von Dr. Stefan Gräbener

Unter dem Motto „*FREEZE*“ kamen Anfang Juni 2016 rund 150 der derzeit 250 Mitglieder der SIBMAS (Internationale Assoziation der Bibliotheken, Museen, Archive und Dokumentationszentren der Darstellenden Künste) zu ihrem zweijährlichem Treffen zusammen um sich an eine Bestandsaufnahme der derzeitigen Situation zu machen. Ein Vergleich mit dem Konferenzprogramm der nur knapp zwei Wochen später abgehaltenen Konferenz der IFTR (Internationale Föderation für Theaterforschung) in Stockholm zeigt zwei deutlich sich voneinander unterscheidende Ansätze. Während die SIBMAS eindeutig von denen auch in Deutschland vorherrschenden Theaterwissenschaften dominiert wird, führt im IFTR die Theatergeschichte zu einem umfassenderen Ansatz, der Theatertechnik und Theaterarchitektur ausdrücklich in die Betrachtung integriert, obschon die Theatertechnik auch hier eher im Kontext des Rahmenprogramms auftaucht.

Der Trend zur Digitalisierung von Sammlungen wird weltweit unterschiedlich voran getrieben. An der Universität Frankfurt/Main leitet Franziska Voß derzeit ein DFG-Projekt zur Vereinheitlichung digitaler Archive in Deutschland (siehe Artikel in diesem Heft), was sich aufgrund der zum Teil nahezu hoffnungslos veralteten Strukturen als recht kompliziert heraus stellt. In Australien hingegen wird bereits seit 16 Jahren mit staatlichen Fördergeldern eine komplette Erfassung extrem fundiert erarbeitet und auch auf die Auslandsaktivitäten australischer Künstler ausgedehnt. Sicher, Australien mag letzten Endes überschaubarer sein als die Komplexität der deutschen Theaterlandschaft. Es wäre jedoch zu wünschen, dass diese Konferenz den überregionalen Austausch von Erfahrungen sowohl im nationalen als auch internationalen Bereich befördert und der weit verbreiteten Unsitte eigenbrödlerischer Aktivitäten Einhalt gebietet.

Jerome Maeckelbergh (Antwerpen), wie der Autor ebenfalls Novize bei der SIBMAS und im Kontext der theaterhistoriogafischen Arbeit der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. und der DTHG derweil gut bekannt, konnte in seinem leider viel zu wenig beachteten Vortrag auch eingefleischten Archivaren überzeugend vor Augen führen, wie anschaulich TheaterTechnik vermittelt und auch technischen Laien verständlich gemacht werden kann. Der Umfang einer solchen Konferenz bringt es aber leider mit sich, dass zahlreiche Vorträge parallel gehalten werden und die Teilnehmer zwangsläufig zu einer Fokussierung gezwungen werden. Dabei ist die themenübergreifende Kommunikation so wichtig und so schmerzlich vermisst. Immerhin bot das umfangreiche und sehr gut gestaltete Rahmenprogramm Möglichkei-

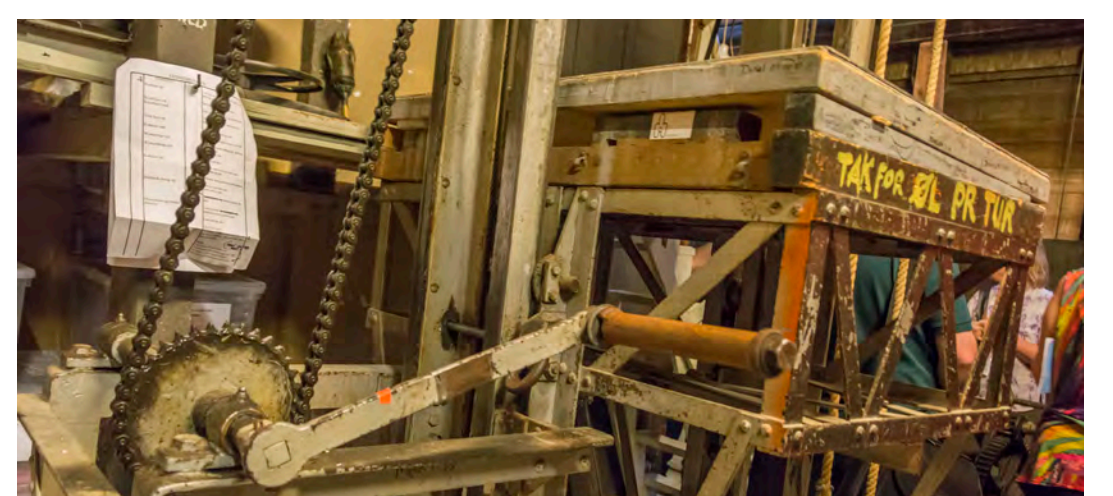
Teatermuseet i Hofteatret,
Slot Christiansborg,
Kobenhavn
Foto: Autor



ten des Austausches und der Kontaktaufnahme. Dabei konnte die abendliche Veranstaltung im Kopenhagener TheaterMuseum, beheimatet im alten Hoftheater, wiederum ein anderes Problem aufzeigen, welches auf der Konferenz nicht wirklich thematisiert wurde. Bei all den Fragestellungen zur Dokumentation und Archivierung blieb der Aspekt der Präsentation und somit musealen Aufbereitung auf der Strecke. Vermutlich muss dies in einer eigenen Konferenz behandelt werden, denn auch in Stockholm ging es ausschliesslich um die reine Forschung ohne über den Kreis der Wissenschaftler bei der Vermittlung hinaus zu denken. Das Kopenhagener Museum befindet sich überdies in der strukturellen Zwickmühle die Räumlichkeiten auch als Veranstaltungsort – nicht nur für Theater – zur Verfügung zu stellen. Alleine daraus ergibt sich eine starke Einschränkung hinsichtlich adäquater Präsentationen. Die in ihren Ausmaßen durchaus respektable Bühne muss als größte zur Verfügung stehende Fläche unkompliziert geräumt und umfunktioniert werden können. Und da das Theater in den ehemaligen Stallungen eingerichtet wurde, gibt es auch keinerlei Bühnentechnik, die bewundert werden könnte. Ein kleines Modell einer fiktiven Barockbühne schafft hier nur bedingt Abhilfe.
Als Fazit ergibt sich die anhaltende Notwendigkeit für die *Initiative Theater-Museum Berlin e.V.* und die *DTHG* ihre begonnene Zusammenarbeit in Bezug auf die Reformierung der theaterhistoriografischen Herangehensweise mit dem Ziel der Bewahrung UND Präsentation von TheaterTechnik und TheaterArchitektur im theatermusealen Kontext fort zu führen und damit etwas weltweit einzigartiges zu schaffen. Die internationalen Kontakte (insbesondere zu Belgien und den USA) können dabei helfen. Die aktive Mitarbeit in der OISTAT muss jedoch auf die theaterwissenschaftlich dominierten Organisationen wie der SIBMAS und der IFTR ausgeweitet werden, womit in Kopenhagen direkt und in Stockholm indirekt ein Anfang gemacht wurde.

Im September 2016 trat der reaktivierte Bundesverband der Theatersammlungen in Deutschland (TheSiD) zu einer ersten Mitgliederversammlung in Frankfurt/Main zusammen. Die Initiative ist auch hier über ihren Vorsitzenden als ausserordentliches Mitglied vertreten. Damit kann also zu der mittlerweile guten internationen Vernetzung die nationale Kommunikation quasi auf höchster Ebene ausgebaut und vertieft werden. Ein schöner Erfolg für die Vereinsarbeit als kompetenter Gesprächspartner ernst genommen und akzeptiert zu werden.
Eine hervorragende Basis für die weiteren Projekte und Verfolgung unserer originären Ziele.

Der SIBMAS-Artikel ist eine überarbeitete Fassung eines Originalbeitrags für PODIUM 2016-03, dem Journal der DTHG.



Pantomime Theater, Tivoli, Versenkung, Kobenhavn
Foto: Autor

Stage|Set|Scenery

Internationale Fachmesse und Kongress für Theatertechnik

von Juliane Trempler

Die Stage|Set|Scenery ist die internationale Fachmesse und der internationale Kongress für Theatertechnik. Die Veranstaltung findet alle zwei Jahre im Juni in den ungeraden Jahren auf dem Berliner Messegelände statt. Sie wird in Kooperation mit der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft (DTHG) durchgeführt, die auch für die in die Messe integrierte International Stage Technology Conference verantwortlich zeichnet.

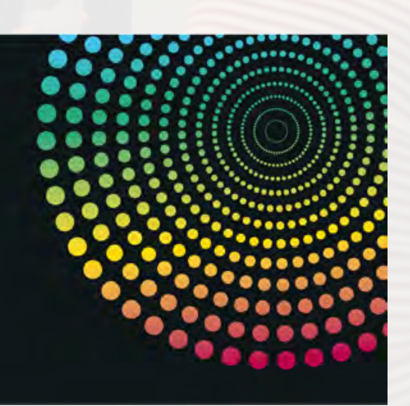
Schwerpunkte der Veranstaltung sind die Themenbereiche: Bühnenmaschinerie und Steuerung, Architektur und Fachplanung, Licht, Akustik, Ton, Video- und Medientechnik, Studiotechnologie, Events, Museums- und Ausstellungstechnik, Ausstattung und Dekoration, Maske, Kostüm und Sicherheitstechnik.

Neben der gewerblichen Ausrichtung der Messe bietet die Stage|Set|Scenery auch dem künstlerisch-wissenschaftlichen Bereich einen Rahmen, um sich einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Die „*Initiative TheaterMuseum Berlin eV.*“ ist mit einem eigenen Messestand in Berlin vertreten und stellt zusätzlich in Form von Vorträgen neueste Forschungsergebnisse im Rahmen des begleitenden Kongresses vor. Ein besonderes Highlight sind dabei stets auch die mitgebrachten Exponate, wie beispielsweise die Präsentation einer barocken Modellbühne im Maßstab 1:2 im Jahr 2015. Die Besucher der Messe können dabei unerwartete Einblicke in die szenografischen Möglichkeiten barocker Bühnentechnik erhalten. Barocke Effektmaschinen (Donner, Wind, Regen, Meeresrauschen, Wasserfall) werden vorgeführt und es wird erlebbar, dass historische Bühnentechnik nach wie vor ein ungeheures kreatives Potential auch im 21. Jahrhundert bietet. Diese Einblicke in die historische Theatertechnik und Theaterpraxis werden dabei insbesondere auch vom internationalen Fachpublikum sehr geschätzt. Somit bietet die Stage|Set|Scenery einen guten Rahmen, um die lange Tradition deutscher Bühnentechnik in die Welt zu tragen und die Bedeutung dieses kulturellen Erbes zu bewahren.

gr.Bild: der Vereinsvorsitzende Dr. Stefan Gräbener bei einem Vortrag (Foto: HGR)

kl. Bild: BarockBühne und Effektgeräte (Foto: Messe Berlin)

Die Autorin ist Projektleiterin der Stage|Set|Scenery bei Messe Berlin GmbH
www.stage-set-scenery.de




Initiative
THEATER
MUSEUM
Faszination des Theaters
von der königlichen Hofoper zur Staatsoper

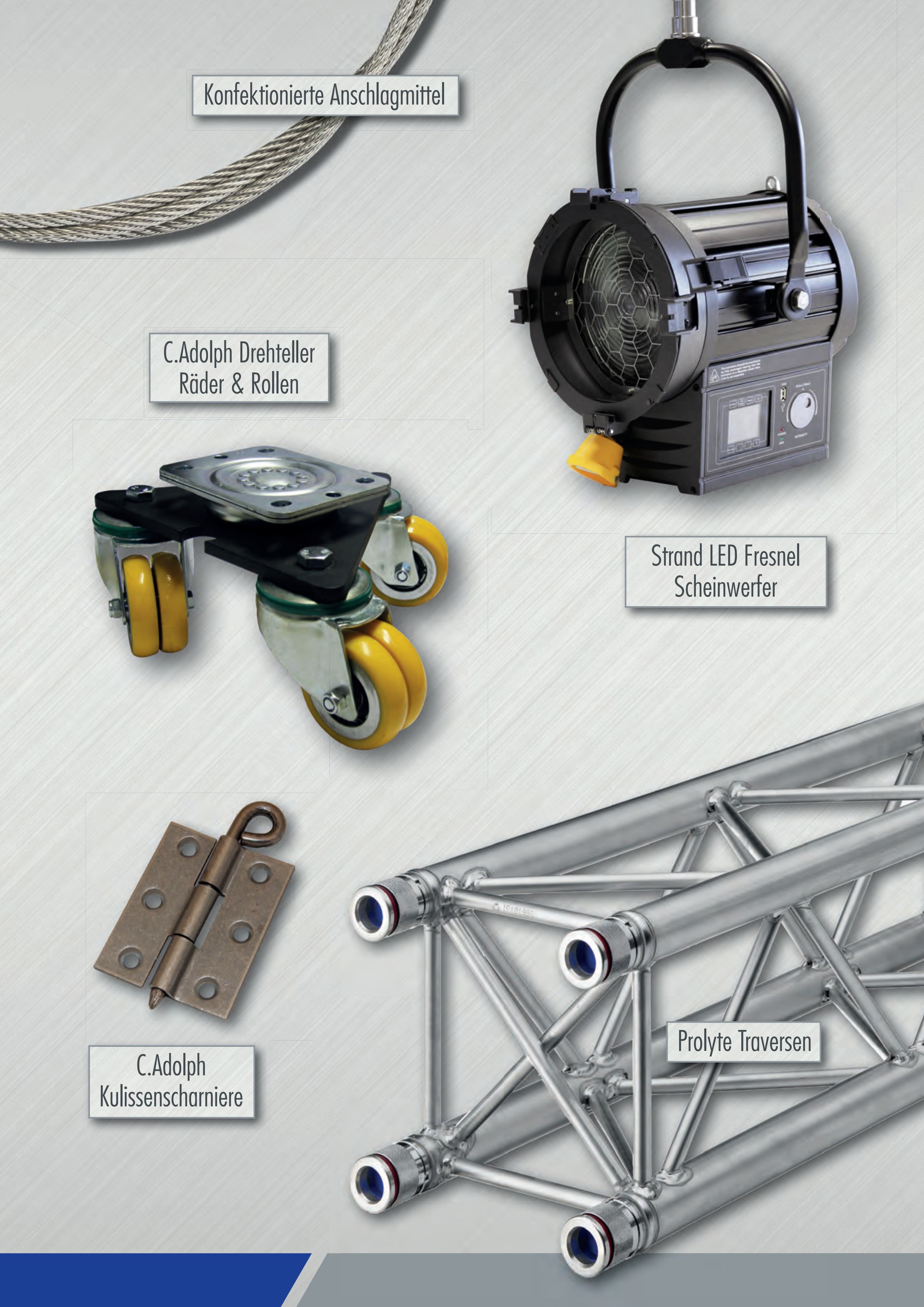

Konfektionierte Anschlagmittel
C.Adolph Drehteller
Räder & Rollen
Strand LED Fresnel
Scheinwerfer
C.Adolph
Kulissenscharniere
Prolyte Traversen

Foto: Stefan Gräbener

Bis Januar 2018 sind die Nachbauten barocker Effektgeräte der Initiative ausgeliehen. Dort, wo man ALLES über die Erforschung des Wetters und unser Klima erfahren kann, ist es nun auch möglich selbst „Wetter zu machen“. Zumindest akustisch.

WetterMuseum e.V.
Herzberger Str. 21
15848 Tauche
OT LIndenberg
www.wettermuseum.de

April bis Oktober
So bisDo 10-16h

November bis März
Mo bis Do 10-16h

Von Berlin mit der Regionalbahn via Känigs-Wusterhausen zu erreichen.

AUFRUF ZU MITARBEIT IN DER AG „HISTORISCHE THEATERTECHNIK". 2 DER DTHG

Die Hauptversammlung möge beschließen, dass der Vorstand eine Arbeitsgruppe für die Geschichte der Theatertechnik einrichtet. Ziel soll es sein ein Archiv aufzubauen und zu pflegen sowie von den Arbeitsergebnissen Publikationen zu erstellen. Mitarbeit an der Erschließung des Kranich-Nachlasses, der sich im Archiv der TU Berlin befindet. Weitere Aufgaben sollten vom Vorstand präzisiert werden. Die Arbeitsgruppe wird beauftragt die Zu- sammenarbeit mit der Initiative TheaterMuseum Berlin zur DTHG zu vertiefen.
Auszug aus dem Original des Antrags, der auf der Mitgliederversammlung am 04.06.2014 in Karlsruhe mehrheitlich beschlossen wurde.

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
in der letzten Vorstandssitzung im Jahr 2016 hat sich der Vorstand mit dem Neuanfang der „*Arbeitsgruppe Historische Theatertechnik*" (AG HTHT) beschäftigt und auch das Finanzielle im Haushaltplan des Verbandes geregelt. Der AG stehen 2.500 € an Reisekosten im Jahr 2017 zur Verfügung. Die mögliche Datensammlung erfolgt auf dem Server der DTHG und wird damit den Interessierten zugänglich. Wie der Zugang zur Datensammlung geregelt wird (mit/ohne Passwort) und ob die Nutzung kostenfrei ist, bedarf noch einer Regelung, die wir gerne gemeinsam mit der AG treffen wollen.

ZIEL der AG HTHT der DTHG soll es sein, Informationen und Bildmaterial zum Thema „*Historische Theatertechnik*" zu sammeln, zu sichten und auf- zubereiten. Die Ergebnisse werden in die o.g. Datenbank eingespeist.
Der AG eventuell übergebene oder übertragene Objekte (Gegenstände, Schriftstücke, Bildmaterial usw.) zum Thema werden in Übereinstimmung mit dem Eigentümer einer vorhandenen Einrichtung zugeführt.
Es war und bleibt Ziel der DTHG, mit den vorhandenen und bekannten, aber auch neu hinzukommenden Einrichtungen, Firmen, Theatern, Personengruppen und Einzelpersonen, die sich dem gleichen Thema widmen, konstruktiv und vertrauensvoll zusammenzuarbeiten und sie ideell und in Einzelfällen auch materiell oder finanziell zu unterstützen, wenn deren Arbeit unseren Zielen entspricht und es von ihnen selbst gewünscht wird. Inwieweit sich die AG mit der Aufarbeitung des Kranich-Nachlasses befassen kann und will, bleibt noch zu klären. Möglicherweise muss man aber beide Aufträge (Materialsammlung anlegen und Ergebnisse publizieren und anderseits den Kranich-Nachlass mit erschließen) trennen.

KEIN ZIEL der DTHG ist es, ein eigenes Theatermuseum zu schaffen!
In diesem Sinne schlage ich vor, die AG nach folgenden Grundsätzen arbeiten zu lassen.
1. Der Vorstand beauftragt einen Leiter (Beauftragter des Vorstandes) für die AG. Dieser wäre auch Mitglied des Erweiterten Vorstandes des Verbandes.
(Dazu bitte ich unsere Mitglieder um Vorschläge oder Meldung bei eigenem Interesse an der Beauftragung. Über die Beauftragung entscheidet dann der Vorstand kurzfristig.)
2. Der Leiter der AG sucht sich bis zu sechs interessierte Mitglieder für die Mitarbeit in der AG aus den Regionalgruppen.
(Interessierte können sich selbstverständlich ab sofort auch bei mir melden. Über die Auswahl der Mitglieder entscheidet der Leiter der AG in Abstimmung mit dem Vorstand.)
3. Die ausgewählten Personen werden als Mitglieder der AG benannt und im Podium bekannt gemacht (Ziel Stage|Set|Scenery 2017).
4. Die AG übernimmt (wenn möglich) die von der „*alten AG*" angelegte Datenbank. Die Kosten für das Führen der Datenbank übernimmt der Verband.
5. Die eigentliche Arbeit der AG sollte in den Regionalgruppen des Verbandes von interessierten Mitgliedern oder Mitarbeitern von einschlägigen Einrichtungen stattfinden. Dazu



kann die AG einen Aufruf im Podium nutzen, das sie auch regelmäßig zur Publizierung der Ergebnisse ihrer Arbeit nutzen kann.
6. Die AG arbeitet unter der Leitung des Beauftragten autonom. Der Leiter ist dem Vorstand berichts- und rechenschaftspflichtig. Über die Treffen der AG ist ein Protokoll zu führen (mind. Ort, Datum, Anwesende, kurze Inhaltsangabe, Festlegungen).
7. Die AG trifft sich im Kalenderjahr bis zu dreimal an einem von der AG gewählten zentralen Ort in einer kulturellen Einrichtung zur Auswertung der zwischenzeitlichen Arbeit und legt fest, was in die Datenbank eingespeist werden soll. Bei diesen Treffen legt sie auch die weitere Vorgehensweise der AG fest.
8. Die Reisekosten (maximal 2.500 € für 2017) werden nach der Reisekostenordnung des Verbandes getragen, Übernachtungen werden nur nach vorheriger Zustimmung durch den Vorstand (Geschäftsführer) übernommen.
9. Die Arbeit in den Regionalgruppen stelle ich mir wie eine Art Scouting zum Aufspüren/Sammeln von erhaltenswerten historischen Techniken, Gegenständen, Anlagen, Einrichtungen u.v.a.m. vor. Für diese „*Sammlertätigkeit*“ in den Regionalgruppen können keine Reisekosten vergütet werden. Die erlangten Informationen und die der eigenen Recherchen werden von den Mitgliedern der AG gesammelt und ausgewertet (siehe Punkt 7). Dabei wird entschieden, was in welcher Form mit dem „*Erfahrenen*“ weiter passieren soll (dabei sind natürlich immer die Interessen des Eigentümers des „*Erhaltenswerten*“ zu berücksichtigen).

Bliebe noch zu klären, wo „*Historisch*“ beginnt und wo endet und was gesammelt werden soll, darf, kann, muss. Dazu habe ich folgenden Vorschlag:
Beginn Historisch: etwa 1700
Ende Historisch: etwa 25 Jahre vor dem jeweiligen aktuellem Jahr.

Was wird „gesammelt“:
• von A - wie Arbeitsmaterialien (z.B. Anschlag- und Tragmittel, Befestigungsmittel, Leuchtmittel, und, und, und)
• über B - wie Bühnen-, Beleuchtungs-, Projektions- und Tontechnik (Anlagen und Einzelstücke)
• und E - wie Effekte (z.B. Bühnendonner, Einschlagkästen, Windmaschinen, Bühnenorgeln)
• G - ganze Theater (z.B. Ekhofheater Gotha)
• K - Kulissentransport
• P - Prospekte, Bühnenbilder, Requisiten)
• T - theaterspezifsche Materialien, Maschinen, Berufe
• U - und, und, und
• V - Videotechnik u. ä.
• W - was noch
• und Z - wie Zuschauerraum

Aber eigentlich soll das natürlich auch die AG entscheiden.

Also, Sie sind alle herzlich zur Mitarbeit in der AG und zum Sammeln eingeladen!

Herzlich

Peter Meißner

ursprünglich veröffentlicht in PODIUM, Journal der DTHG,, Heft 01/2017

bundesverband der **bibliotheken** und **museen** für **darstellende künste** e.v. die vorsitzende dr. claudia blank c/o Deutsches Theatermuseum
Galeriestraße 4a 80539 München Telefon + 49 (0) 89 210 691 30 oder
+ 49 (0) 89 210 691 0 e-mail: blank@deutschestheatermuseum.de

Frankfurt am Main, den 7.9.2016

Pressemitteilung

Die Eigenständigkeit des Theatermuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf ist bedroht!

Deshalb fordert der Bundesverband die Entscheidungsträger in Politik und Verwaltung in aller Dringlichkeit auf, die Eigenständigkeit des Düsseldorfer Theatermuseums mit den Bereichen Museum, Sammlungen, Bibliothek und Veranstaltungen auf Dauer zu erhalten. Das Wissen um die Kunstform Theater in all seinen Spielarten und deren Geschichte ist für die kulturelle Identität einer Stadt wie Düsseldorf und die kulturelle Bildung der unterschiedlichsten Zielgruppen unverzichtbar.

Das Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf ist eines der wenigen selbständigen Theatermuseen in kommunaler Trägerschaft überhaupt und es spiegelt in seinen Aktivitäten die spezifisch deutsche Theatergeschichte wider. Durch seine langjährige und engagierte Mitarbeit in nationalen und internationalen Gremien hat sich das Düsseldorfer Theatermuseum ein Ansehen erarbeitet, das die kulturelle Bedeutung Düsseldorfs unterstreicht und das es zu erhalten gilt.

Soll die national und international anerkannte Qualität der Sammlungen des Theatermuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf und seiner Forschungs- und Vermittlungsarbeit (mit rund 400 Veranstaltungen pro Jahr) nicht erhebliche Einbußen erleiden, so ist das Düsseldorfer Theatermuseum in seinem jetzigen Status zu erhalten und weder personell noch finanziell zu schwächen!

Der Sanierungsnotstand des Gebäudes, in dem das Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf seit langem beheimatet ist und das einen in der Öffentlichkeit eingeführten Standort bedeutet, kann nicht zu Lasten dieser Institution gehen. Es müssen Lösungen mit Weitsicht gefunden werden, die nicht nur vom Gebot der Sparsamkeit diktiert werden. Wird aus der Not heraus ein neuer Standort ins Auge gefasst, so muss er den Bedürfnissen der Sammlungen, der Benutzer sowie der Vermittlungsarbeit angemessen sein und die Identität der Institution muss erkennbar bleiben.

Theatergeschichte ist ein bedeutender Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses und dessen Erhaltung ist unverzichtbare Pflicht der öffentlichen Trägerschaft. Der Bundesverband weist in diesem Zusammenhang auf die Verpflichtung aus der UNESCO Konvention zum Schutz des immateriellen Kulturerbes hin.

Dr. Claudia Blank
Vorsitzende

spieler: Peter Meven

Kostümbildner: Halmen, Pet

Link zu diesem Datensatz

Oper: A. Dvorak, Rusalka

Oper: A.

Link zu diesem Datensatz

Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

SchutzGebühr €10